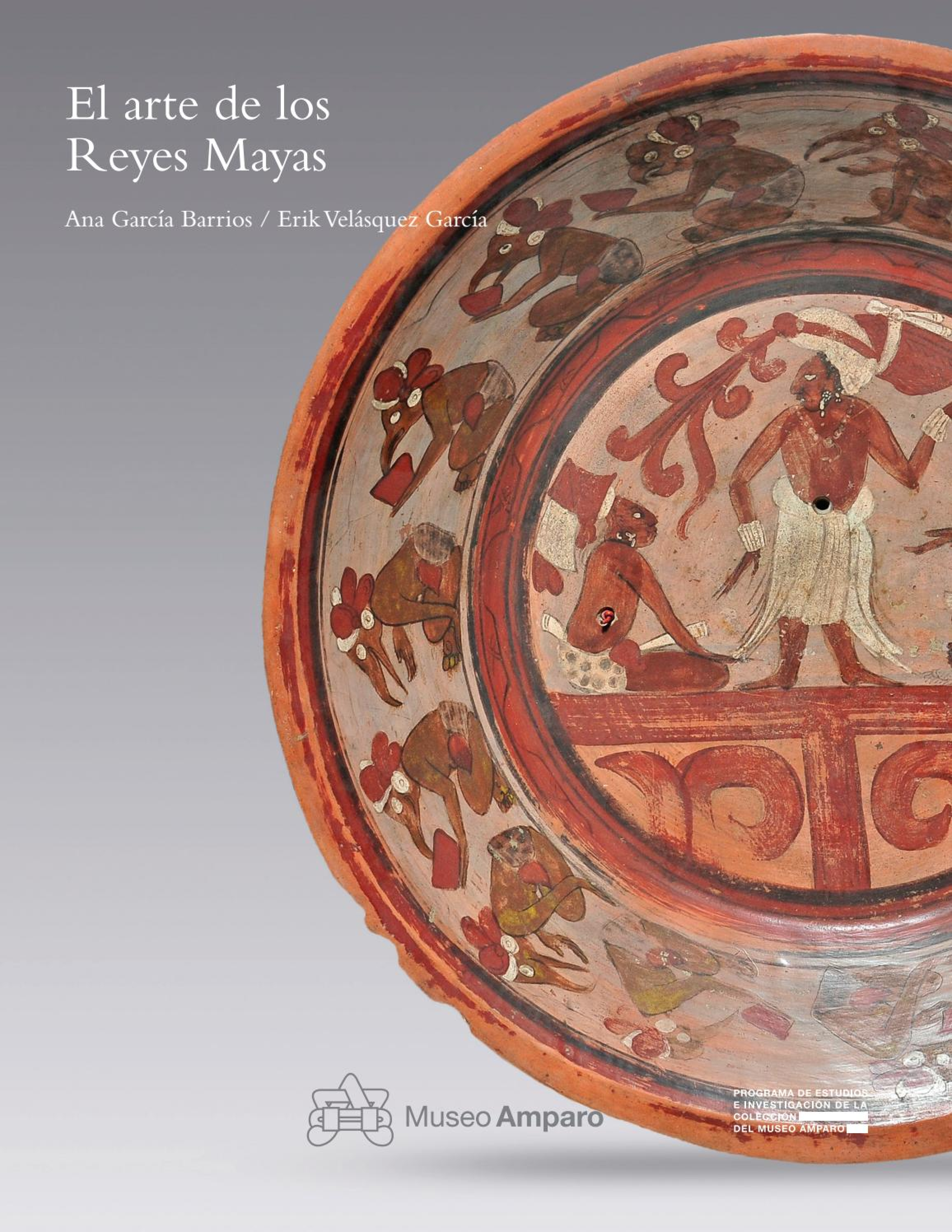


El arte de los Reyes Mayas
Ana García Barrios / Erik Velásquez García
Museo Amparo
PROGRAMA DE ESTUDIOS E INVESTIGACIÓN DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO AMPARO

El arte de los Reyes Mayas

Ana García Barrios | Universidad Rey Juan Carlos
Erik Velásquez García | Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



PROGRAMA DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIÓN DE LA
COLECCIÓN
DEL MUSEO AMPARO

De esta publicación
Libro digital

Autores
Ana García Barrios
Erik Velásquez García

Coordinación
Silvia Rodríguez Molina

Diseño
Deborah Guzmán

Fotografía
Juan Carlos Varillas Contreras

Cuidado editorial
Claudia Cristell Marín Berttolini
Arely Ramírez Moyao

Portada y contraportada
Plato con sacerdotes y aves en el borde
Región del Petén
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado y pintado, con policromía
en rojo, rosa y blanco
Colección Museo Amparo

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Puebla
www.museoamparo.com
+52 (222) 229 3850

ISBN 978-607-98306-1-8

Contenido



Para nuestro amigo y maestro Alfonso Lacadena

Presentación

Esta obra nos acerca a la civilización maya a través de una revisión detallada de las piezas de la colección del Museo Amparo. En ella, los autores expanden sus conocimientos del arte y la historia maya en una obra significativa para el entendimiento del arte prehispánico.

El lector sin duda disfrutará adentrándose en la sociedad maya vista a través de las relaciones entre las distintas jerarquías políticas y religiosas en palacios y templos; la religión, descubriendo su vasto panteón de dioses y su cosmogonía; la compleja escritura labrada en piedra o pintada sobre cerámica; sus prácticas guerreras, como instrumento de dominación entre las ciudades estado; la vida cotidiana y la vida tras la muerte, esa especial relación de los mayas con sus antepasados que se ha transmitido al presente; al igual que aportaciones tan novedosas como la del estudio de la música y la danza en celebraciones religiosas o conmemorativas.

Esta publicación es un ensayo integral que contribuye de manera relevante a la historia del arte del México antiguo a partir de un estudio crítico y razonado, a la vez que provee de coherencia interpretativa al acervo prehispánico del Museo Amparo, en tanto que relaciona sus piezas con los hechos y el arte de su momento histórico y a la vez contribuye a enriquecer el conocimiento de la cultura maya.

Lucia I. Alonso Espinosa
Directora General
Ramiro Martínez Estrada
Director Ejecutivo

Prólogo

Algunas piezas de la colección maya del Museo Amparo han estado a la vista del público desde 1970, cuando el grandioso respaldo de trono de Piedras Negras viajó a Nueva York para ser la estrella de *Before Cortés*, la primera exposición exitosa de contenido prehispánico presentada en el Museo de Arte Metropolitano en la ciudad de Nueva York. Los organizadores sabían, desde antes de que la pieza llegara, que ésta asombraría a los espectadores no familiarizados con el arte del Nuevo Mundo, por lo que la eligieron para ilustrar la portada del catálogo de la exposición. Desde entonces, el arte maya nunca ha sido el mismo; la exhibición pública del respaldo de trono fue un momento de ruptura en el cual el poder, la belleza, el misterio y tal vez también la sobriedad del arte maya se convirtieron, irreversiblemente, en algo reconocido más allá de su hogar en la selva tropical de México y Guatemala.

Lo que este nuevo estudio revela es la profundidad y amplitud de la colección de piezas mayas del Museo Amparo; que va mucho más allá del merecidamente famoso respaldo de trono. Es una colección a partir de la cual los perspicaces autores Ana García Barrios y Erik Velásquez García, relatan la historia del arte maya en el período Clásico tardío, centrando su atención tanto en las cortes como en los ciclos de vida de los personajes de las grandes dinastías rivales que llevaron a las ciudades-estado mayas a participar en lo que fue, esencialmente, una guerra interminable durante el siglo VIII, en la cual entró en juego una gran energía artística.

El creciente carácter bélico de una gran parte del arte maya del siglo VIII es una historia bien representada en esta colección, con particular énfasis en la figura de los cautivos. Por desgracia, el éxito artístico no fue garantía de la pervivencia de la sociedad, ya que conforme la guerra permeó cada ciudad maya, es posible que también permitiera que su innovación artística se ampliara, sobre todo al reubicar cautivos hábiles y diestros de una corte a otra.

Este libro es el preludio al colapso maya del siglo IX, que puso fin a la manufactura de obras como las que se presentan en esta colección. Los extraordinarios ejemplos del Museo Amparo resaltan de manera particular la manera en que los mayas pintaban sus monumentos y el modo en que concibieron la figura humana, resolviendo problemas de representación del cuerpo. La comunidad académica señaló desde hace

tiempo el grandioso y fértil ingenio del arte maya a lo largo de la cuenca del río Usumacinta, y la colección del Museo Amparo subraya el desarrollo de las nuevas formas e ideas que allí emergieron.

¿Qué motivó al arte maya a lograr este alto nivel de representación? Nunca lo sabremos, pero es posible que la capacidad de la escritura maya de representar el habla, lo cual los autores abordan con gran lucidez en este libro, haya impulsado a otras formas de representación de modo simultáneo. El escriba maya era a su vez un escribano y un inventor de imágenes, y la capacidad de la escritura pudo haber inspirado la capacidad de representar la forma humana, con atención particular en el modo en el que el cuerpo se mueve en el espacio. Para el siglo VIII, tanto la escritura como el arte alcanzaron la cima de una representativa complejidad en el Nuevo Mundo, por lo que el arte y la escritura podrían ser literalmente "leídos" por miembros educados de la sociedad a lo largo de cientos de kilómetros, sin un creador específico como interlocutor.

El arte maya abarcó con certeza una diversidad de materiales perecederos, además de aquellos otros más permanentes y que han llegado hasta hoy. El siglo XXI es afortunado de que los mayas hayan realizado tantas obras en piedra y en barro cocido, así como piezas en jade y concha que aún se conservan. La colección del Museo Amparo incluye grandes monumentos en piedra, finas vasijas de cerámica, además de otros recipientes más pequeños. De particular interés son las figurillas, muchas de cuales provienen de la isla de Jaina, imágenes vívidas y realistas, atractivas para el espectador moderno, algunas de las cuales también son silbatos y sonajas. Éstas abarcan desde figuras femeninas elaboradas con moldes, incluyendo una con una soga alrededor del cuello que indica su probable esclavitud, hasta una enigmática figura masculina sedente que sostiene una máscara en su regazo. Muchas sugieren que son cortesanos, un rol rara vez visto en el arte monumental, por lo que estas piezas evidencian la fundamental humanidad del arte maya.

Sólo un puñado de colecciones del arte maya fuera de los museos nacionales en México y Guatemala pueden contar la historia de esta gran civilización de la selva tropical a partir de sus piezas: me refiero al British Museum o la colección de Dumbarton Oaks en Washington, D.C. Con esta publicación, García Barrios y Velásquez García hacen patente que el Museo Amparo también merece un lugar en el escenario mundial.

Para esta publicación, el Museo Amparo ha comisionado una nueva serie de fotografías. Juan Carlos Varillas Contreras ha encontrado nuevos modos de mirar los objetos a través de su fotografía, que tiene la nítida calidez de la luz diurna, como si el brillo del sol del trópico iluminara cada una de las piezas. El resultado es, al final, un libro a la vez profundo y hermoso que bien podría despertar la curiosidad por el estudio del arte maya en cualquier lector.

Mary Miller
Universidad de Yale



Introducción

Los mayas de ayer y hoy: arte, historia, religión y sociedad

Desde su apertura en 1991, el Museo Amparo exhibe una colección de piezas arqueológicas mayas de indudable valor artístico e histórico. Algunas de ellas han sido objeto de análisis académicos de manera individual; sin embargo, es la primera vez que se realiza un estudio en conjunto que se difunde a todo tipo de públicos a través de este libro, que forma parte del Programa de Estudios e Investigación de la Colección del Museo Amparo.

El repertorio consta de una serie de piezas imprescindibles para comprender y conocer la cultura maya antigua. Como el lector podrá apreciar en los párrafos siguientes, dichas obras nos proporcionan abundante información sobre el pensamiento y estilo de vida de sus antiguos creadores, por lo cual es un material útil para arqueólogos, historiadores, iconografistas, epigrafistas, lingüistas, historiadores del arte y de la religión, y todos aquellos científicos sociales y humanistas que, desde diferentes enfoques, se aproximan a la cultura maya.

Los autores de este libro nos sentimos honrados por haber sido invitados a estudiar estas magníficas piezas, de diferentes épocas, regiones y estilos de la zona maya. La característica principal de la colección es su diversidad en cuanto a temas, técnicas y soportes, que constituyen una muestra representativa de la historia de aquella civilización. Ninguna de las obras estudiadas por nosotros contiene evidencia de ser una elaboración o creación reciente, como es habitual en otras colecciones privadas. Por el contrario, llegamos a la conclusión de que se trata de piezas antiguas, originales y expresivas, que tienen un valor inherente en sí mismas y proporcionan datos únicos sobre la cultura maya, a pesar de que en la mayoría de los casos desconocemos su procedencia, así como los detalles de su contexto arqueológico original.

Página anterior
Figura 7
Vaso de cerámica cilíndrico con una escena palaciega
Noroeste del Petén (probablemente Río Azul)
Clásico tardío (Siglos VII-VIII d.C.)
Barro modelado con técnica de enrollado, con engobe y pintura
Colección Museo Amparo

El Museo Amparo no sólo ha adquirido el compromiso de custodiar y salvaguardar el arte prehispánico, sino también, a través de estos programas, impulsa y fomenta la investigación y la divulgación de la historia del arte. En este libro se encuentra nuestro análisis de cada una de las piezas, en el cual hemos tomado en cuenta distintos aspectos como la forma, la técnica, el material, el estilo, la iconografía y el simbolismo de algunos aspectos religiosos, así como la lectura de los textos jeroglíficos. Los estudiantes y estudiosos de la escritura jeroglífica maya interesados en el tema pueden consultar nuestras lecturas pormenorizadas, donde hemos seguido los pasos técnicos que demanda la epigrafía moderna.

Decidimos ordenar el material de esta colección en ocho apartados temáticos, los cuales obedecen al tipo de información que estas obras brindan, aunque es preciso decir que se trata de piezas tan ricas que otros criterios de organización son perfectamente posibles, pues cada uno de estos objetos se puede abordar desde diferentes enfoques. A continuación, deseamos ilustrar hasta qué grado las piezas de esta colección constituyen fuentes de información primaria para reconstruir la cultura y mentalidad de los mayas antiguos.

Mirando a los mayas a través de estas obras

Por mencionar algunas piezas que ilustran la variedad y riqueza inagotable de esta colección, contamos, por ejemplo, con una enigmática escudilla de principios del Clásico temprano (250-600 d.C.), realizada en una piedra verdosa con forma trilobulada (Figura 1), que se empleó en la tradición artística maya para representar la cueva. Ese lugar liminal –que separa el mundo de lo humano y terrenal del universo de los dioses– es donde habitan los ancestros; el espacio de donde venimos y a donde regresamos; donde reside la conciencia de los mitos remotos. Esta pieza contiene diferentes alusiones relacionadas con el Sol y, a la vez, una serpiente emerge



Figura 1
Escudilla trilobular con una serpiente de cuyas fauces surge un personaje
Región del Petén, Campeche
Protoclásico–Clásico temprano
(100 a.C.–300 d.C.)
Piedra excavada, tallada e incisa
Colección Museo Amparo



Figura 2
Cajete con tapa provista de agarradera con forma de ave
Región del Petén, norte de Guatemala o sur de Campeche
Clásico temprano (250-550 d.C.)
Barro modelado y pintado
Colección Museo Amparo

de la cueva. Sospechamos que puede tratarse de una evocación del camino diario recorrido por el astro rey, que al transitar por los diferentes planos del cosmos se cree que atravesaba las cavernas del cielo, la tierra y el inframundo.

Durante el Clásico temprano fueron comunes en los ajuares funerarios los cajetes policromados con tapa zoomorfa o antropomorfa y una pestaña decorativa en su parte inferior, así como una base anular. El Museo Amparo posee una de estas piezas (Figura 2), cuya agarradera tiene forma de ave, mientras que las alas se encuentran dibujadas sobre la tapa, combinando la tridimensionalidad de la escultura modelada en barro con la bidimensionalidad de la pintura. En las paredes de la vasija observamos cabezas de serpiente estilizadas, en tanto que en el borde de la tapa y la pestaña basal apreciamos símbolos que en culturas mesoamericanas de la misma época parecen aludir a la tierra. Muchos de estos cajetes aparentan ser cosmogramas, esto es, representaciones de la estructura del universo a escala, organizadas de forma simétrica o esquemática. Desde esta perspectiva, la tapa aludiría al cielo y las cabezas de ofidio, probablemente, a la senda diaria del Sol en el firmamento o en el inframundo, que atraviesa los niveles de la tierra.

Los sacerdotes, magos y otros especialistas de rituales pensaban que podían abrir portales para comunicarse con el mundo sagrado,

concebidos como una especie de cordones umbilicales con forma de serpiente, de cuyas fauces podían nacer los dioses en la sección del universo donde habitaban los hombres, o éstos del otro lado, en la mitad divina del cosmos. Uno de estos canales cósmicos, con cabeza de ofidio, se encuentra labrado en un fragmento de escultura perteneciente a esta colección (Figura 3), de cuyas mandíbulas surge el dios de la lluvia Chaahk. Por medio de estos agujeros de serpiente, abiertos entre ambas dimensiones del universo, los mayas se comunicaban con los ancestros y dioses recibiendo respuesta a sus preguntas o la aprobación de su derecho a gobernar. La invocación de las deidades a través de estos ofidios era un rito privado, a menudo ejecutado por mujeres y comúnmente representado en la escultura de la región del río Usumacinta.

En contraste, la colección del Museo posee una serie importante de vasijas pintadas, incisas o grabadas en bajorrelieve, pertenecientes al período Clásico tardío (600-909 d.C.), provistas de escenas que representan a los gobernantes, sacerdotes, nobles y demás funcionarios de la corte maya, en actitudes de interacción que revelan su estatus dentro de la sociedad, y cuya identidad se encuentra reforzada por el atuendo, glosas jeroglíficas y la posición que ocupan dentro de la escena. Por ejemplo, los sacerdotes se distinguen por llevar códices plegados y pinceles atados en el tocado, además se encuentran acompañados por el término *ajk'uhu'n*, que significa 'adorador' o 'el que adora', mismo que los define como sacerdotes (Figura 4).

Una de las obras emblemáticas del Museo Amparo es el portaincensario de estuco (Figura 5), que representa al *ajk'uhu'n* o sacerdote Te'(?) Bahlam, personaje que vivió a mediados del siglo VII y que posiblemente estaba asociado con los gobernantes de Santa Elena, Tabasco. La expresión *ajk'uhu'n* todavía es empleada actualmente entre algunos grupos mayas para referirse a los sacerdotes que, alejados de los cultos cristianos, siguen practicando sus ritos tradicionales.

Se trata de un retrato póstumo de estilo singularmente naturalista, pero acompañado de una serie de elementos simbólicos que lo colocan en el centro del cosmos. La identidad y algunos pasajes de la vida de este individuo se encuentran mencionados en el largo texto jeroglífico que esta pieza tiene labrado en los costados. Se trata por mucho de la inscripción más larga de esta colección.







Figura 3
Panel con la imagen de una serpiente de fauces abiertas de la que surge una entidad sobrenatural
Cuenca del Usumacinta, probablemente Yaxchilán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra esculpida
Colección Museo Amparo

Figura 4
Vaso trípode con escena de corte
Región del Petén
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con técnica de enrollado, con engobe y pintura
Colección Museo Amparo

Figura 5
Cabeza con tocado
Estilo Palencano
Santa Elena, Tabasco
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Estuco modelado
Colección Museo Amparo



Figura 6
Vaso ceremonial
Región del Petén, por el diseño y estilo
Clásico tardío (650-909 d.C.)
Barro modelado, policromado y cocido
Colección Museo Amparo

En el caso de las vasijas pintadas (Figura 6) se puede observar que los artistas mayas no estaban interesados en el claroscuro o caída directa de la luz sobre los objetos, aunque los pigmentos nunca se aplicaban de forma totalmente plana, sino con áreas más concentradas o diluidas, semejantes a una acuarela, efecto que les imprimía a las figuras una sensación de volumen y contraluz.

Además del título *ajk'uhu'n*, las piezas mayas del Museo Amparo contienen datos que atestiguan la existencia de otros funcionarios de la corte, como por ejemplo el título *baah kab'* o 'príncipe de la tierra', restringido para los gobernantes de estatus más alto y el de *ajaw*, 'señor', que puede aludir tanto a los mandatarios como a cualquier noble de alto rango (Figura 7). También encontramos ejemplos del título *sajal*, reservado para señores provinciales o de rango secundario, si bien en la región de Xcalumkin, Yucatán, parece que se trataba de funcionarios que compartían el poder en la ciudad. Otro de los títulos que aparecen en las obras de esta colección es el de *lakam*, que identificaba a los recaudadores de tributo de más alto nivel, personajes que desempeñaban un papel estratégico en la administración de los palacios. De manera que tanto los textos jeroglíficos como las escenas de estas piezas brindan información importante sobre la organización sociopolítica de la época.



Figura 7
Vaso de cerámica cilíndrico con una escena palaciega
Noroeste del Petén (probablemente Río Azul)
Clásico tardío (Siglos VII-VIII d.C.)
Barro modelado con técnica de enrollado, con engobe y pintura
Colección Museo Amparo

Otros miembros de la sociedad, pertenecientes a los rangos medio y elevado de las comunidades mayas, se encuentran presentes en el Museo a través de algunas figurillas de Jaina, si bien desconocemos los pormenores de sus títulos o funciones.

Asimismo, entre los integrantes de la corte se encuentran los jorobados, contrahechos y enanos, individuos que se consideraban elegidos por los dioses, precisamente por tener estas deformidades físicas. Al menos tres piezas de la colección presentan a estos seres pequeños. Dos de ellas son bajorrelieves en piedra. Una data del Clásico temprano, y muestra a un enano sentado, con el signo de Venus plasmado en la espalda. Recordemos que se trata de un astro que aparece solamente en los crepúsculos matutino o vespertino, y por tanto se asocia con momentos liminales, de transición entre el día y la noche. Esta propiedad se articula a la perfección con la conducta de los enanos en el arte maya, quienes eran representados en ritos de paso, como los matrimonios, o en ceremonias de final de calendario, enlazando dos momentos en transición.

La segunda pieza relacionada con el tema es el fragmento de una estela del Clásico tardío, en la cual se aprecia la parte superior de un mandatario ataviado con insignias de dioses; es posible que haya estado flanqueado por las figuras de un par de hombres de corta estatura, pues aún se conservan las glosas nominales de dos duendes o enanos.

La tercera pieza es una maraca con forma de enano modelada en barro. Es un personaje de edad avanzada, con el vientre inflamado, que viste un elegante jubón realizado con placas, probablemente de concha, pirita o hueso. Es posible que se trate de un protector para las batallas. Su cabeza modelada se ve aún más alargada porque está rasurada o tonsurada prácticamente en su totalidad.

Sin alejarnos de las escenas de corte podemos mencionar la pieza que es quizá la más admirada y representativa de esta colección: el respaldo de un trono real que procede de la región del río Usumacinta y data del Clásico tardío (Figura 8). Aunque se trata de una obra esculpida, se aprecia en ella una de las cualidades de la plástica maya: la función de la línea como trazo morfológico, es decir, el dibujo como elemento básico que construye las formas. Los gobernantes mayas empleaban tronos con formas de bancas rectangulares, que algunas veces tenían respaldos ornamentados con escenas mitológicas. Lo que apreciamos en esta pieza es la sección de un respaldo que en su momento fue de dimensiones



considerables, con tres personajes que se miran e interactúan entre sí, siendo la figura central un mensajero alado de los dioses. Los escultores de esta obra tuvieron la destreza de imprimirle a la piedra detalles preciosistas y de gran virtuosismo, donde podemos observar las cualidades de ritmo, movimiento, plasticidad y flexibilidad en elementos como las plumas, los adornos personales, la posición de los cuerpos y el dinamismo de las volutas que encierran la composición.

En este monumento, como en otras obras, se puede observar que la creatividad del artista se suscribe a ciertas demandas de la época, aprendidas de sus maestros en los talleres de escultores o pintores, como por ejemplo ubicar al protagonista de la composición en el lado derecho según la mirada del espectador; no había perspectiva lineal con un solo punto de fuga, sino ángulos simultáneos de visión; solían ubicar la escena en fondos neutros para no distraer la mirada del observador, pues lo más importante para ellos eran las interacciones entre los personajes; por lo tanto, tampoco había líneas de horizonte ni representación del paisaje; tampoco el tamaño de las figuras obedece a su distancia con respecto al espectador, sino a su importancia jerárquica. En las composiciones de tipo narrativo, donde intervienen dos o más personajes interactuando, se observa un repertorio de códigos gestuales y corporales que los especialistas aún no entendemos totalmente, aunque somos capaces de atisbar que obedecía a una razón: enaltecer la figura del soberano, pues todo el arte giraba en torno a él.

Página anterior
Figura 8
Respaldo de trono con un soberano, un cortesano (posiblemente una mujer) y una deidad en el centro
Piedras Negras, río Usumacinta
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra caliza esculpida en bulto redondo
Colección Museo Amparo

Esta colección es tan valiosa que inclusive contiene ejemplos de elementos decorativos y estructurales de arquitectura. Entre los primeros, el Museo Amparo cuenta con una colección de cabezas de personajes masculinos modeladas en estuco, en las cuales aún se pueden apreciar las pigmentaciones originales. Estos diseños debieron formar parte de la decoración de fachadas de palacios o templos. En cuanto a los elementos estructurales destaca una jamba labrada con inscripciones que refieren a la consagración del edificio del que alguna vez formó parte, probablemente, la habitación de un sacerdote.

Otros ejemplos de elementos arquitectónicos son un dintel y una tapa de bóveda, ambos procedentes de la península de Yucatán, que incluyen representaciones de dioses. Como se sabe, las jambas son los límites laterales de las entradas o puertas, en tanto que los dinteles son los travesaños horizontales de piedra o madera que se encuentran cerrando el vano por su lado superior y se apoyan en las jambas.

Un rasgo distintivo de la arquitectura maya clásica es el uso de bóvedas saledizas, es decir, que están formadas por sillares cuyas hileras van aproximándose hasta llegar al vértice. Los constructores mayas solían rematar algunos edificios rituales ubicando en el centro de la parte superior de la bóveda una tapa pintada con imágenes de ciertos dioses propiciatorios, tradición empleada con regularidad entre los siglos VIII y IX en la mitad norte de la península de Yucatán. En este tipo de soporte la deidad más representada es el dios K'awiil, patrono de la fertilidad, la riqueza, la abundancia, en estrecha relación con la magia, el rayo y con los linajes gobernantes. Esta entidad de pierna serpentiforme sujeta un gran saco de granos de cacao, tal como lo confirma el texto jeroglífico de la tapa de bóveda del Museo Amparo, símbolo de abundancia de alimentos y bienes (Figura 9).



Figura 9
Tapa de bóveda con pintura del dios K'awiil y texto jeroglífico
Región Chenes, Campeche y sur de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra estucada y pintada; esculpida en forma de cubierta de bóveda
Colección Museo Amparo

Por su parte, el dintel mencionado contiene una representación del dios solar y la diosa lunar dialogando. Bajo el brazo de ella se advierte el creciente lunar que la identifica. En el pensamiento maya actual estos dioses son consortes y progenitores de otras deidades.

La diosa lunar está en estrecha relación con la fertilidad y el dios del maíz, otro de los protagonistas de esta colección. Este último se encuentra magistralmente representado en un brasero modelado en barro, sobre el caparazón de una tortuga que simboliza el interior de la tierra; en la mitología maya el dios de la lluvia intervino en la liberación de la semilla que estaba guardada dentro de la Montaña del Sustento. En esta pieza los dioses de la lluvia flanquean de pie con sus armas la imagen frontal del señor del maíz, quien suele aparecer con la cabeza modelada de forma semejante a una mazorca, aunque en esta obra no ocurre así, pues su estilo se aparta de los cánones del arte maya clásico, ya que guarda semejanzas formales con las tradiciones de la Costa del Golfo.



Figura 10
Vaso polícromo del dios del maíz bailando con un enano
Holmul, región del Petén guatemalteco
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado y cocido con engobe y pintura
K1837
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr

Uno de los pasajes más importantes en la vida del dios del maíz es el del Danzante Holmul, donde la deidad se encuentra involucrada en un baile ritual de significado desconocido, aunque presumiblemente asociado con las potencias naturales de regeneración. Sobre la espalda carga un complejo armazón que representa los tres niveles del cosmos y en la danza suele estar acompañado por un enano (Figura 10). La mayoría de los ejemplos conocidos de este tema en el arte maya proceden de vasijas pintadas de la región de Naranjo, en el oriente de Petén, pero el Museo Amparo posee un bello fragmento de bajorrelieve en el cual se aprecia con claridad este baile (Figura 11). Además, conserva el fragmento de un texto que alude a una fecha, y aunque el resto de la glosa está perdida, podemos in-



ferir que se refiere al día en que el gobernante personificó y danzó como el dios del maíz, en el día 5 *ajaw* del calendario adivinatorio de 260 días, que corresponde al día 3 *k'ank'iin* en el año de 365 días, habiendo transcurrido cierta cantidad de días desde la luna nueva, corriendo la sexta lunación dentro de un semestre.

Figura 11
Panel con texto jeroglífico y representación de un noble ricamente ataviado
Cuenca del Usumacinta, región del Petén
Clásico temprano-Clásico tardío
(500-600 d.C.)
Piedra tallada con técnica de incisión y rebaje
Colección Museo Amparo

Las redes comerciales de la época se reflejan en un par de platos anaranjados con la imagen de un ave que posiblemente está asociada con el llamado dios L, patrono de los mercaderes y uno de los señores de la creación. Platos semejantes se encuentran a lo largo de la ruta de intercambio que se originaba en el Golfo y que recorría la costa hasta el Caribe (Figura 12). Aparecen formando parte de ajuares de un grupo de élite que muestran la modelación cefálica paralelepípeda (cabezas cuboides aplanadas en la parte superior), que era propia del dios del comercio. Todo esto, unido a que en sus tumbas se han encontrado materiales de diversas regiones, ha hecho pensar a los investigadores que se trata de los entierros de los propios mercaderes.



Figura 12
Plato trípode decorado con la figura de un ave
Tipo Cui anaranjado
Isla de Jaina, Campeche, o puerto de Xcambó, norte de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado y pintado precocción
Colección Museo Amparo



La interacción de los mayas con sus vecinos mesoamericanos también se puede notar en una singular escudilla del siglo IX, elaborada en la región del Río de la Pasión, Guatemala. Sobre las paredes de esa vasija apreciamos figuras de guerreros y una banda de jeroglifos que corresponden a una escritura no descifrada (Figura 13). El estilo, técnica y caligrafía de este tipo de piezas tiene un fuerte parentesco con la cerámica producida un siglo antes en la región de Río Blanco, Veracruz, conocida como La Mixtequilla. Esta pieza data de esa época, cuando grupos heterogéneos de la Costa del Golfo se expandieron hacia el sureste de Mesoamérica.

Figura 13
Escudilla con figuras e inscripciones
Filiación lingüística desconocida
Río de la Pasión, Guatemala
Clásico terminal (800-909 d.C.)
Barro modelado con esgrafiado y engobe
Colección Museo Amparo

Entre las actividades económicas, políticas y rituales más importantes practicadas por los mayas estaba la guerra, que además de estar representada en la escudilla previamente mencionada, en esta colección se presenta a través de cuatro bajorrelieves de piedra (tres estelas y un dintel), donde podemos apreciar cautivos semidesnudos y atados con sogas, uno de los cuales adopta el gesto de un grito de dolor. Otra escena muestra a un gobernante que sujeta a su prisionero por el cabello. En otro caso, un mandatario ataviado con las insignias de los dioses del rayo y de la lluvia porta un escudo en la mano izquierda; y finalmente otro de los monumentos enseña a un guerrero que, de pie, ostenta una lanza con la punta hacia arriba y se encuentra acompañado por una inscripción que alude al incendio de una ciudad, forma común en Mesoamérica de destruir o profanar el corazón de las capitales enemigas. El destino final de los cautivos era el sacrificio, no sin antes haberles arrebatado sus distintivos de poder, para humillarles y torturarles en público hasta alcanzar la muerte. (Figuras 14 y 15)

Entre los mayas la muerte no era concebida como un acto singular, sino como un proceso en el que se separaban en diferentes momentos los distintos componentes del individuo, entre ellos sus almas, fuerzas vitales, fluidos y tejidos óseos y musculares. Estos elementos eran considerados sustancias físicas, con la diferencia de que unos estaban hechos de materia etérea, como luz, aires, hálitos



Figura 14
Estela que representa un gobernante con un cautivo
Cuenca del Usumacinta
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada en bajorrelieve
Colección Museo Amparo



Figura 15
Estela con personaje masculino de pie
Área entre Laxtunich y El Caribe, entre las cuencas media y alta del Usumacinta
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada
Colección Museo Amparo

o aromas, y los otros de materia pesada, como carne, huesos y fluidos viscosos (semen, mucosidad, saliva y sudor, entre otros).

Los mayas creían que cada individuo es único e irrepetible, pues la combinación de todas sus sustancias nunca vuelve a juntarse después de su disgregación, que es la muerte. No obstante, los humanos, por ser miembros de la misma especie, tenían un alma esencial llamada *o'hlis*, que significa 'corazón etéreo', en la que se generan las pasiones, así como la consciencia y la inteligencia profunda que se activa en estado de sueño, como las predicciones, intuiciones, premoniciones, etcétera. Su jeroglifo representa un tamal y era posiblemente el espíritu del dios del maíz, progenitor principal de los humanos, de cuya carne estaban hechos. En el rostro se encuentran la mayoría de los sentidos, que son los canales de aprendizaje durante la vigilia, mientras que el *o'hlis* aprendía en sueños, estado durante el cual se puede viajar al pasado o al futuro, comunicarse con los ancestros, encontrar objetos perdidos, o conocer las causas de las enfermedades, entre otras actividades.

Las facultades cognitivas, emocionales, sensitivas y oníricas del ser humano al parecer estaban desarticuladas en diferentes almas y centros del cuerpo que apenas hemos comenzado a explorar. Los componentes anímicos no siempre trabajaban en armonía, lo que a los mayas les explicaba por qué el ser humano llega a ser contradictorio hasta el grado de desarrollar desequilibrios mentales. Pero si estas almas trabajan en sincronía, como ocurre con los chakras hindúes, el individuo goza de salud.

Sólo los gobernantes y altos funcionarios o sacerdotes podían tener un alma especial, llamada *wahyis*, cuyo origen estaba en las profundidades del inframundo, y era concedida por los dioses a esos individuos especiales para que pudieran desempeñar su cargo. La mayoría de los mayistas opinan que esta alma les servía a los soberanos para enviar enfermedades, desgracias y muerte a sus enemigos, aunque falta mucho por comprender y es posible que también le hayan dado usos benignos para sus comunidades, como se menciona en algunos documentos del siglo XVI, pero que aún no hemos detectado en el caso de los mayas del Clásico. Fuentes más tardías sugieren que esta alma también se albergaba en el corazón y que los poseedores podían exteriorizarla a voluntad, por la boca y durante la noche dando saltos y piruetas, una forma habitual de entrar en trance entre los indios americanos. Se sabe que algunos soberanos eran tan poderosos que podían poseer más de un alma *wahyis*, incluso hasta trece.

En cuanto a las fuerzas vitales podemos mencionar el aliento o hálito de la respiración y el calor llamado *k'ihn*. A diferencia de las almas, estos componentes pudieron carecer de voluntad propia. Son potencias impersonales relacionadas con las facultades básicas de la vida, como la respiración y el brío, que podían acentuarse o disminuir en el interior del cuerpo humano. No estaban sujetas al control del individuo y emanaban de fuentes externas al organismo, por ejemplo, el origen del hálito de la respiración es la atmósfera, donde está el aire, mientras que el calor procede del Sol. Conforme avanzaba la edad biológica de un individuo éste acumulaba más calor, que lo convertía en un hombre respetable y temible, capaz de ejercer el poder.

Estas entidades de materia ligera normalmente eran visibles en estado de trance o a través del sueño, aunque en algunas escenas artísticas pueden estar representadas. Un ejemplo es la ya mencionada estela del Clásico temprano de esta colección, donde un gobernante se encuentra en estado de alteración de consciencia o supraconsciencia, situación que se identifica por sus ojos desorbitados que sugieren clarividencia. Parece estar personificando al dios Chaahk y frente a su rostro, así como sobre la fontanela, se representan dos de estas fuerzas vitales en el momento en que son exteriorizadas, posiblemente el hálito de la respiración y otro aliento de significado desconocido que suele salir del cuerpo en estado de trance. Recordemos que el enano que lo acompaña es un personaje relacionado con los espacios liminales y refuerza esta idea de encontrarse en un estado suprahumano, donde se alteran el tiempo y el espacio.

Las almas y las fuerzas vitales pueden salir del cuerpo de forma temporal, o de manera definitiva con la muerte.

El difunto debía transitar al otro mundo. Para ello se le enterraba con los objetos que distinguían su estatus, como máscaras de jadeíta, tocados, vasos de cacao, y se embadurnaba su cuerpo con pigmento rojo, generalmente cinabrio, un mineral altamente tóxico que procedía de la región del río Motagua, en Guatemala. Suponemos que todas las vasijas de esta colección se hallaron en sepulcros de nobles y reyes mayas, y entre éstas se conserva un vaso de paredes altas y sin decoración que contiene hematita, óxido de hierro, que cumplía las mismas funciones que el cinabrio. Este pigmento era esencial para recubrir el cuerpo y realizar el viaje al más allá. No sabemos bien cuál era el propósito de semejante rito, pero el rojo es el color que identifica el rumbo del oriente, de donde proceden

los dioses; es el sector más favorable, de allí vienen las buenas lluvias y está en estrecha relación con el lugar del nacimiento diario del Sol. Algunos cadáveres eran embijados de rojo, tal vez como una metáfora visual de renacimiento y vida.

Variedad de la cultura maya

La pluralidad de esta colección es un reflejo también de lo variada y multifacética que fue la cultura maya. No se trata de una sociedad uniforme y unificada, sino de una multiplicidad de grupos que tenían en común hablar idiomas que descendían de una lengua común: el proto-maya (*ca.* 2000 a.C.). A la llegada de los conquistadores españoles existían en la región no menos de 31 idiomas mayances, como el quiché, el cakchiquel, el chol, el kekchí, el tzotzil o el maya yucateco, cuyas gramáticas eran en ocasiones tan diferentes entre sí, que no existía posibilidad de comunicación entre los hablantes de distintas lenguas. El idioma que predomina en los textos jeroglíficos se encuentra emparentado con el choltí, que se hablaba en la época colonial en las selvas Lacandona y del Petén, así como con el chortí, que se escucha todavía en los linderos entre Guatemala y Honduras.

Durante el período Clásico, que es la época de donde proceden estas piezas, los mayas estaban organizados en no menos de sesenta reinos independientes, conocidos como *ajawil* o *ajawlel*, vocablos que significan 'señorío'. Cada uno de esos pequeños Estados contaba con un asentamiento principal, donde residían los templos de sus dioses patronos y que era considerado como centro del mundo, pues se trataba de una lógica ritual que admitía el principio de contradicción al aceptar la existencia de múltiples *axis mundi*. Esos pequeños reinos constantemente entraban en guerra o concertaban alianzas matrimoniales de corta vigencia, pero como tenían un desarrollo técnico y militar semejante, rara vez establecían hegemonías regionales y duraderas. Durante esta época las élites de los reinos mayas buscaban estrategias de diversos tipos para diferenciarse entre sí, creando identidades regionales, fenómeno que se refleja en las artes visuales, pues llegaron a florecer estilos muy marcados en la arquitectura, pintura y escultura.

Otra razón que explica la diversidad cultural de los mayas es la variedad de los ecosistemas en los que se asentaron; lo mismo encontramos grupos que abrieron la selva perennifolia del Petén, y quienes se adaptaron a un paisaje de chaparrales caducifolios, saba-

nas, manglares, cuencas ribereñas o valles intramontanos enclavados en las sierras volcánicas y accidentadas de Chiapas y Guatemala.

Del mismo modo, los mayas no son una sociedad que se pueda ubicar en una época concreta, sino que se trata de tradiciones culturales muy dinámicas y cambiantes, de larga duración, que aún están vivas entre nosotros.

Alcances intelectuales

Los antiguos mayas son reconocidos por haber alcanzado una complejidad notable en el cómputo calendárico, la escritura jeroglífica, las observaciones astronómicas, las prácticas medicinales y las técnicas constructivas, así como por los sistemas de agricultura, que permitieron el sustento de considerables poblaciones que entonces vivían en diversas ciudades, cuyas ruinas hoy día se esparcen en los territorios de Belice, Guatemala, los extremos occidentales de Honduras y El Salvador, así como en México, particularmente en la península de Yucatán y el oriente de los estados de Chiapas y Tabasco. Estos pueblos contaron con una aritmética avanzada que les permitió escribir cualquier número usando sólo tres grafías: punto, barra y cero, gracias a que conocieron el valor posicional de las cifras y sus cómputos se basaban en un sistema vigesimal. Asimismo, podían escribir cualquier frase o narración a través de una escritura jeroglífica de tipo *logofonético*, llamada así porque se basa en el uso de dos tipos de signos: *logogramas*, que representan palabras completas, y *fonogramas*, que simbolizan sílabas sin significado. Conocieron con precisión los ciclos aparentes del Sol, la Luna y Venus, así como los de las estrellas y demás astros visibles, aunque usaron un calendario vago de 365 días, sin aparente corrección de bisiesto. También fueron capaces de pronosticar eclipses de Sol o de Luna. Su medicina era una combinación de profundos conocimientos herbolarios y anatómicos con creencias religiosas, supersticiones y magia; creían que algunas enfermedades obedecían a causas mundanas, mientras que otras tenían como origen el accionar de los dioses o desórdenes inherentes a las almas y fuerzas vitales del cuerpo humano.

Si algo hay que destacar en esta cultura es su innegable sentido de estabilidad y orden, aunado a su amor por la excelencia técnica y la capacidad expresiva, manifestada en el impacto sensorial que buscaban imprimirle a las obras. Sus cánones estéticos se hicieron visibles en los programas decorativos de recintos, palacios y templos. Cada

gobernante, noble o *ajaw* intentó que su señorío se destacara visualmente sobre los vecinos y rivales. Para ello fue necesario rodearse de los más grandes escultores, arquitectos, pintores y escribas, encargados de aportar innovadoras soluciones y propuestas que ensalzaran la estética y belleza estandarizada que ellos buscaban.

No pocos escribas eran también escritores consumados, pues ornamentaron sus discursos con abundantes metáforas, paralelismos y diversas figuras retóricas o tropos literarios.

Como parte de sus fiestas rituales montaron complejas coreografías, las cuales escenificaban los mitos cosmogónicos a través de cantos, parlamentos, disfraces y danzas acompañados por bandas de músicos, aunque es posible que haya existido un tipo de teatro que solo tenía la intención de divertir al pueblo.

Retos al estudiar al arte maya

A pesar de los grandes avances que se han alcanzado en las investigaciones arqueológicas y en el desciframiento de su escritura jeroglífica, el estudio del arte maya se encuentra todavía en sus primeras etapas. Los especialistas aún no han acabado de instrumentar un método definido que permita comprender los valores formales e iconográficos de las imágenes no verbales. Sin embargo, se trata de la única cultura de la América precolombina que cuenta con fuentes escritas de primera mano, que hoy podemos leer, anteriores por lo menos 600 años a la llegada de los conquistadores españoles. Puesto que ya podemos comprender en buena medida el significado de esos textos jeroglíficos, en las tres últimas décadas han podido develarse muchos misterios en torno al significado de la imaginería maya, lo que sin duda ha revolucionado nuestra comprensión del mundo prehispánico. Cuando aún no se podían entender los jeroglifos mayas, nuestro conocimiento sobre el pasado precortesiano era indirecto y conjetural, ya que lo único que teníamos eran textos escritos en la época colonial, cuyos puntos de vista han sufrido cambios importantes con respecto a los del período Clásico, debido al paso del tiempo, a la Conquista y a la evangelización. De manera que podemos afirmar que las inscripciones y textos jeroglíficos pintados se han convertido en una fuente de información indispensable para el estudio del arte maya.

Los mayas del período Preclásico

Los orígenes de estos grupos son en parte desconocidos, pese a que algunos lingüistas han calculado que el idioma proto-maya se habló hacia el año 2000 o 2500 a.C. En el ámbito arqueológico, podemos encontrar en las tierras bajas tropicales comunidades sedentarias que practicaban la alfarería al menos desde 1000 a.C., si bien en los altiplanos de Guatemala ese tipo de asentamientos son más tempranos. Entre 600 y 500 a.C. hallamos las primeras ciudades planificadas, provistas de plazas, templos, palacios y calzadas, así como reservorios de agua.

De forma ancestral, los campesinos mayas practicaban un tipo de agricultura itinerante y de temporal, que consistía en tumbar la maleza selvática y cultivar en ese espacio por algún tiempo; pero al paso de tres o cuatro años el terreno se colmaba de hierbas competidoras, que era preciso abandonar el campo, dejarlo en barbecho quince o veinte años y buscar otro. Con ese tipo de agricultura los mayas nunca hubieran podido alimentar a las poblaciones grandes que habitaban en las ciudades, de manera que elaboraron terrazas cultivables y campos levantados, que implicaban métodos intensivos de producción. Estos últimos eran una especie de chinampas tropicales donde nuevos terrenos de cultivo, permanentemente irrigados, se abrían sobre los bajos inundables de la selva, permitiendo recoger al menos dos cosechas por año. Dicho sistema económico requería del trabajo comunal de cientos o miles de personas, que estaban organizadas desde un poder central, emanado de los gobernantes. Actividades complementarias como la guerra, el comercio, la elaboración de textiles, la extracción de sal o la crianza de abejas meliponas (sin aguijón) para producir miel, contribuían al sostenimiento de los *ajawil* o señoríos.

Alrededor del año 100 d.C. algunas de las más grandes ciudades, como El Mirador, Ichkabal o Nakbe, fueron abandonadas y la población se reubicó alrededor de otros asentamientos prósperos. Es posible que el colapso de estas primeras urbes obedezca en parte a un desequilibrio ambiental, generado por la producción masiva de estuco para fines constructivos, que implicaba la quema de piedra caliza en hornos que requerían leña abundante, lo que trajo consigo problemas graves de deforestación.

Los mayas del período Clásico

Al frente de cada uno de los más de sesenta señoríos en los que se organizaron los mayas se encontraba un *ajaw* o 'señor', que con el tiempo adquirió atributos sagrados y fue llamado *k'uhul ajaw*, 'señor divino'. La vida intelectual y la política de altos vuelos se desarrollaba en torno a los palacios de las grandes ciudades, sede habitacional y administrativa de las cortes mayas. La cohesión interna de esos reinos se basó en el culto a los ancestros y dioses patronos de los linajes, así como en la veneración del mandatario, mientras que la política exterior era una maraña de intrigas, alianzas matrimoniales y guerras. A finales del siglo IV, grupos provenientes al parecer de Teotihuacán se aliaron con los señores mayas de Naachtún y establecieron gobernantes afines a sus intereses en algunas ciudades del Petén. Sin embargo, años más tarde, tras el abandono y colapso de Teotihuacán (*ca.* 600 d.C.), los ejes de la política externa de los señoríos mayas se reorganizaron. Hacia 635 d.C. una fracción disidente de la casa dinástica de Kanu'l, que residía en Dzibanché, emigró a Calakmul y alcanzó el dominio temporal de una buena parte de las tierras bajas del Petén y sur de la península de Yucatán, pero en el siglo VIII sus redes de dominio se desintegraron poco a poco como consecuencia de haber perdido guerras importantes contra Tikal. La creciente urbanización trajo consigo un grado de explosión demográfica sin precedentes que llevó hasta sus límites la capacidad productiva de la tierra, conduciendo a la deforestación del bosque tropical y a una actividad bélica más intensa, hasta el grado de que los *k'uhul ajaw* y la corte de sus funcionarios no pudieron solventar los problemas, colapsando su sistema de gobierno entre los años 800 y 909 d.C.

Los mayas del período Posclásico

En algunas regiones la población común regresó a su estilo de vida aldeano y a sus prácticas de cultivo tradicionales, pero en otras áreas los miembros de la nobleza reorganizaron Estados poderosos que ya no depositaban el poder en un solo líder carismático, sino que lo delegaban entre más de un funcionario y se apoyaban en consejos de ancianos que se reunían en amplias salas columnadas. Los orígenes de esa nueva forma de ejercer el poder probablemente se encuentran en Chichén Itzá (*ca.* 800-1000 d.C.), alcanzando su consolidación años después, en Mayapán (*ca.* 1200-1450 d.C.). Los datos que proceden de la arqueología y de las crónicas del período colonial sugieren que esta ciudad amurallada fue destruida violen-

tamente debido a las disputas que surgieron entre los linajes que antaño habían compartido el poder.

A la llegada de los conquistadores españoles los mayas peninsulares estaban organizados en 16 o 17 señoríos independientes llamados *kuchkaabal*, al frente de los cuales se encontraba un soberano conocido como *jalach wíinik* u 'hombre verdadero', quien era auxiliado por gobernantes menores llamados *batab*, así como por varios cuerpos colegiados o grupos de ancianos. En el sur de los actuales estados de Campeche y Quintana Roo existieron formas de organización política menos complejas, dirigidas por *batab* independientes, mientras que en el lago Petén Itzá de Guatemala se asentó el importante reino de los itzáes, cuya capital, Tayasal, recibió la visita de Hernán Cortés en 1524 y sería la última ciudad en ser sometida por la Corona española, ya que no fue conquistada sino hasta 1697, por el capitán Martín de Urzúa y Arizmendi. Por su parte, en el altiplano de Guatemala se asentaba el Estado militar, hegemónico y expansionista de los quichés, desde cuya capital, Q'umarkaj, controlaron a distintas etnias mayances, incluyendo a sus acérrimos enemigos, los cakchiqueles, quienes vivían en Iximché. Esta rivalidad fue aprovechada por Pedro de Alvarado, quien en 1524 se alió con estos últimos para someter a toda la región.

Los mayas de la época colonial

Los mayas padecieron la colonización española por casi trescientos años, reaccionando de diversas maneras según la región donde vivieran. Hubo desde aquellos que aceptaron fielmente el cristianismo y se adaptaron al nuevo régimen –viviendo en los pueblos de indios protegidos por la Corona española y pagando tributo al rey de Castilla–, hasta los que opusieron franca resistencia, persistiendo en su religión antigua, practicando ritos clandestinos, sacrificios humanos y produciendo códices jeroglíficos con los augurios de sus dioses hasta bien avanzado el siglo XVII. La resistencia de estos pueblos algunas veces llegó al extremo de la insurrección, como aconteció con la rebelión de los tzeltales en 1712. Los líderes de estas comunidades elaboraron relatos que escribían en sus propios idiomas, aunque con letras latinas, en los cuales narraban pasajes de su devenir antiguo y se enlazaban con los mitos bíblicos, a fin de pelear ante las autoridades españolas sus derechos de tierras o las prerrogativas que exigían su condición de nobles. En otras ocasiones elaboraron manuscritos clandestinos que contenían las tradiciones míticas de sus pueblos y eran considerados como libros

sagrados de sus comunidades, esenciales para mantener su identidad. En la mayoría de esos documentos los intelectuales indígenas incorporaron datos procedentes de la ciencia clásica o medieval europea, adaptándolos a la mentalidad maya, como un intento por explicar la nueva realidad del mundo donde vivían.

Antes de la independencia de las provincias americanas de la Corona, en 1761, aconteció la sublevación liderada por Jacinto Canek, quien escogió un nombre relevante e histórico. En ese momento dio comienzo una rebelión que tuvo por meta recuperar política y religiosamente las tierras mayas de Yucatán. Curiosamente, este movimiento no se dio como resultado de ningún factor específico. Canek se proclamó rey y entre otras medidas decidió abolir el tributo y el sistema de repartimiento, ya que los mayas estaban cansados de la explotación indígena. No obstante, el verdadero motivo se encontraba en su sustrato cultural, pues se había profetizado la venida de un nuevo rey encarnado en la figura de Jacinto Canek, que permitió la revitalización cultural del pueblo maya. Se volvió a los rituales tradicionales, que ya se habían mezclado con los católicos y, lo más importante, los mayas sintieron que ocupaban de nuevo los estratos de poder que habían perdido. En consecuencia, los grupos mayas seguidores de Canek dejaron de considerar como rey a Carlos III.

Sin embargo, los españoles lograron sofocar el alzamiento, que más adelante provocaría la terrible Guerra de Castas, que estalló en 1847 y duró hasta 1901, un acontecimiento dramático que además del derramamiento de sangre de miles de seres humanos provocó la pérdida de Belice.

Los mayas modernos

Con la independencia de las naciones hispanoamericanas la situación de los mayas empeoró, pues dejaron de gozar de los derechos concedidos por la antigua legislación española, que les había otorgado títulos de tierra y leyes especiales de tipo paternalista.

Así, muchas de las tierras comunitarias de los mayas, antaño protegidas por las leyes de Indias, fueron abiertamente desconocidas tras las reformas liberales del siglo XIX y declaradas terrenos baldíos; con ello fueron invadidas legalmente por latifundistas poderosos, obligando a los indígenas a vender su mano de obra como peones. El pueblo indígena se dio cuenta de que sus derechos eran pocos

y centraron su atención en intentar conservar la tierra que les había quedado desde la época colonial y en la medida de lo posible mantener el control sobre el gobierno de sus pueblos. En este contexto, en julio de 1847, se inició la Guerra de Castas que en parte sería causada por la rápida expansión de las haciendas a expensas de las propiedades indígenas. Fue un levantamiento muy largo en el tiempo y bastante cruel por parte de ambos bandos. Algunas de las soluciones para acabar con la rebeldía indígena fue vender a los mayas como esclavos a Cuba en el momento en que los dirigentes de Yucatán cedieron a los intereses del gobierno central.

La lucha permaneció hasta la campaña "pacificadora" emprendida por el gobierno de Porfirio Díaz y la intervención de las tropas federales en 1901. A los innumerables muertos por la guerra hay que sumar los muertos por epidemias ocurridas en los cincuenta años de enfrentamiento, así como las migraciones masivas. La Guerra de Castas generó un cambio en la sociedad y una desconfianza extrema entre ambos sectores: mayas y no mayas, quedando la sociedad dividida, pese a que no todos los mayas fueran rebeldes.

En las repúblicas nacientes de Guatemala, Honduras y México prevalecieron las aspiraciones ilustradas y liberales, que tomaban como modelo de vida los ideales burgueses del ciudadano moderno y el desarrollo industrial, pero ignoraban y aún excluyen de sus proyectos de nación las tradiciones y costumbres indígenas. Aunque la condición de vida de algunos mayas experimentó mejoras tras la Revolución Mexicana, especialmente en Yucatán, en términos generales puede decirse que sus culturas y formas de vida siguen excluidas de los planes de las naciones modernas donde habitan, no tienen representación en los congresos de los países, ni partidos políticos que representen sus intereses, y si bien pueden ser vistos como elementos pintorescos que atraen el turismo, en el fondo se les contempla como un lastre para el desarrollo económico, en vez de una fuente de riqueza cultural que diversifica y refuerza la identidad de nuestras naciones.

Una nueva era de evangelización ha llegado hasta los mayas. No ha sido promovida por la Iglesia Católica Romana, sino por Testigos de Jehová y grupos evangélicos de diferentes denominaciones (adventistas, pentecostales, presbiterianos, entre otros). Incluso ha llegado a ellos el islam. Pero estas religiones son igualmente celosas del Dios Único, y no ven con buenos ojos lo que queda de la antigua "costumbre" o ritos agrícolas en los cuales los mayas sacrifican pollos y rezan a los dioses del viento y de la lluvia. También

han sufrido persecución, destierro y violencia. Unos grupos mayas hostigan a otros.

Otra cruzada, ya no religiosa, sino antropológica, también hace tiempo llegó a los mayas. Se trata de lingüistas, etnólogos y aún epigrafistas, quienes les enseñaron que los mayas no sólo eran los de Yucatán, sino que también existen los mayas tzotziles, los mayas ixiles, los mayas chortíes, etcétera. La nueva identidad de la panmayanidad genera que muchos de ellos idealicen en extremo a sus ancestros prehispánicos y hasta aprendan a leer jeroglifos en lugares donde nunca o casi nunca fueron usados: las Tierras Altas de Guatemala. Hoy los jeroglifos escriben lenguas que, hasta donde sabemos, nunca fueron registradas a través de ellos, como el quiché o el cakchiquel. Los mayas, que hoy comienzan a sonreír gracias a esa nueva identidad que les han proporcionado los mayistas, son los que hace pocas décadas fueron masacrados sangrientamente durante la Guerra Civil Guatemalteca, o como consecuencia de la rebelión neozapatista que estalló en 1994.

Algunos mayas son inmigrantes y trabajadores ilegales en Chicago, Los Ángeles o Nueva York, por lo que hoy sufren vejaciones y deportaciones. Y unos cuantos, los menos, y los más afortunados, hacen maestrías y doctorados en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) o en universidades de Estados Unidos o Europa. Son hombres modernos, como cualquiera que lee este libro…



1. Manos que crean: entre tradición e innovación

Dicen que el arte es la actividad en la que el ser humano crea o recrea un aspecto de la realidad o de la imaginación, sentimiento o emoción de forma estética y persuasiva, valiéndose de la materia y la destreza en el dominio de las técnicas. Con ella construye imagen, sonido y texto.

Cuando en los relatos del siglo XVIII se mencionaban las tallas guatemaltecas de vírgenes, solían referirse a ellas como "las (esculturas) que con más primor se hacían". Esto nos da a entender que la tradición de grandes maestros escultores viene desde tiempos muy antiguos. Son costumbres heredadas que se llevan en la piel. Seguramente, tenían la necesidad de crear, algo que es innato y exclusivo del *Homo sapiens*, aún no hay certeza que otras especies humanas que convivieron con el sapiens, como el neandertal, fueran capaces de crear. ¿Acaso aquellos hombres que pintaron las cuevas de Altamira (España) con bisontes, que delinearon con cuidado, dieron sombras y trabajaron la musculatura de los animales con gamas cromáticas, no eran artistas? Por supuesto que sí, aunque no en el sentido moderno "del arte por el arte" –como quisieron ver algunos autores del siglo XIX– una idea inconcebible para esos hombres, pues sus obras servían para fines principalmente religiosos y propiciatorios.[1]

No era un ejercicio autocomplaciente del arte por sí mismo, y una de las cosas que más valoraban era la habilidad y pericia técnica, razón por la que la inmensa mayoría no firmaba sus obras, de la misma manera que hoy un carpintero o zapatero pese a su enorme destreza técnica en su oficio no firma sus obras. No obstante, ello no anula el hecho indiscutible de que estos hombres tenían un don que necesitaban sacar de su interior mediante la expresión plástica. ¿Acaso aquellos miembros de la tribu, muy particulares,

Página anterior
Figura 1.3
Fragmento de un panel de estuco que representa a un personaje sentado (detalle)
El Chicozapote, cuenca del Usumacinta, al noroeste de Yaxchilán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Estuco modelado y pintado
Colección Museo Amparo

1 David Lewis-Williams, *La mente en la caverna* (Madrid: Akal, 2015), 93-94.

con esas virtudes no fueron vistos como magos capaces de plasmar la realidad? ¿Acaso el día de hoy, cuando vemos a alguien dibujar, no consideramos que posee un don exclusivo y único, no le vemos como un ser extraordinario? Claro que sí. Por eso dentro de las estrategias principales de poder político de los antiguos mayas estaban la gestión y el patrocinio de la expresión artística por parte de sus mecenas principales: los gobernantes.

Existen indicios en las fuentes escritas de que los hombres mesoamericanos no veían el tema de los dones artísticos como una cuestión de mera vocación o habilidades profanas, sino como el empuje de dioses e inescrutables fuerzas sagradas que se albergaban temporalmente en el corazón de aquellos artistas, quienes acompañaban sus labores con ayunos, abstinencias, desvelos y automortificaciones corporales, a fin de que la deidad inspiradora los pudiera poseer sin hacerles daño. El proceso creativo no terminaba con el último trazo, incisión o pincelada, sino con un rito especial de consagración o activación ritual, que consistía en otorgarle alma a la pintura, al edificio, a la vasija o a la escultura. Incluso derramando sangre sobre ella, fluido de vida. Esta quizá es otra razón por la que rara vez firmaban sus obras. Tal vez consideraron demasiado soberbio plasmar sus nombres en obras que en el fondo eran un acto de piedad religiosa.

Si nos fijamos detenidamente, en cada ciudad maya se aprecian estilos arquitectónicos diferentes, los diseños escultóricos de los monumentos también son distintos, y los artesanos pretendían hacer las vasijas más hermosas de toda la región, por lo cual invertían gran energía para diferenciarse de sus vecinos; ya que efectivamente, una de las fórmulas de expresión de poder residió en el arte, en todas las artes. Lo que en Occidente se define como artes mayores y artes menores, aquí parece que todas se englobarían en mayores. Recordemos, salvando las distancias, que los reyes de las cortes europeas traían a los mejores pintores, muralistas, arquitectos o escultores, daba igual lo lejano que estuviesen. España, por ejemplo, trajo a pintores de otras cortes, a veces lejanas, entre ellos a griegos, flamencos e italianos.

Los escultores mayas dominaban todas las técnicas: el bajorrelieve, el altorrelieve, la escultura exenta o de bulto y, por supuesto, el modelado del estuco. Imaginamos que hubo escuelas y talleres donde aprendían desde niños estos trabajos y tradiciones, al lado de maestros, oficiales y otros aprendices. Sin duda existieron talleres, ya que, aunque no se conocen lugares específicos todavía, dentro de

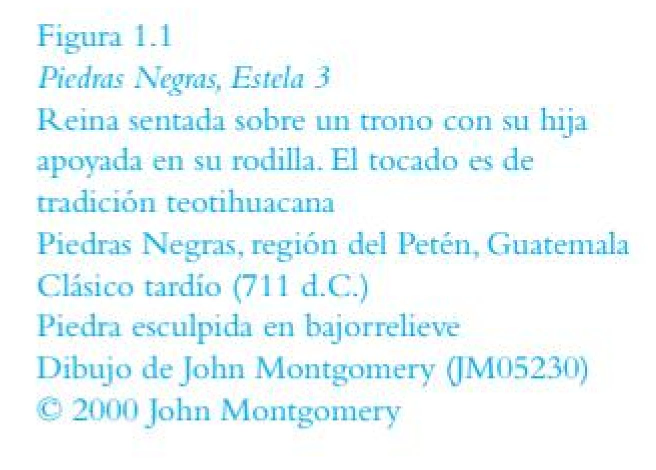


Figura 1.1
Piedras Negras, Estela 3
Reina sentada sobre un trono con su hija apoyada en su rodilla. El tocado es de tradición teotihuacana
Piedras Negras, región del Petén, Guatemala
Clásico tardío (711 d.C.)
Piedra esculpida en bajorrelieve
Dibujo de John Montgomery (JM05230)

cada estilo se advierten tendencias diferentes, por lo que es obvio que estos talleres crearon diseños y directrices con características propias. Los escultores de Piedras Negras, que en muchos casos firmaron sus obras, se distinguen, por ejemplo, por representar en las estelas a personajes generalmente frontales y sentados en posición "oriental" o de "loto".[2] Esta posición puede estar aludiendo a una tendencia "neoteotihuacana", que se advierte a menudo en sus tocados (Figura 1.1). También fueron ellos los que en estelas sentaron reinas en maravillosos tronos, admiradas por sus súbditos agolpados en el llano de la extensa plaza. Igualmente exhiben sus habilidades al mostrar en estelas temas que no suelen ser tratados en grandes formatos, como cuando se recoge la instantánea del ritual que realiza un gobernante al abrir la tumba de su madre en una ceremonia de ofrenda y veneración de ancestros (ver Capítulo VIII, figura 8.9). No hay que olvidar que una estela es un monumento público, observado por un gran número de personas, y que las relaciones y tratos con los muertos eran algo muy íntimo como para ser expuesto en una plaza. Sin embargo, los señores de Piedras Negras no tuvieron reparo en alardear de sus vínculos con los ancestros o en mostrarse formando parte de mitos arcanos, como el del diluvio, haciéndose contemporáneos del pasado y del futuro.[3]

Yaxchilán, la ciudad vecina de Piedras Negras, muestra otros intereses en el arte y sus escultores emplean otras estrategias. Predominan los dinteles labrados con escenas rituales de danzas de gobernantes, donde participan sus mujeres o madres, o bien ceremonias nocturnas de invocación, llevadas a cabo por las reinas, para contactar a sus ancestros o seres sagrados a través del dios K'awiil (Figura 1.2).

Otro ejemplo sumamente diferente a los anteriores se encuentra en Palenque, donde tan sólo se ha localizado una estela, ya que toda su productividad escultórica se concibe en magníficas narrativas mitológicas donde se involucraba el soberano. Estos episodios ocupaban paramentos completos de pared, pero no estaban realizados en piedra. Los diseñadores de los programas escultóricos buscaron nuevas fórmulas y tal vez se puede decir que fueron más hábiles, pues emplearon un material más ligero y fácil de modelar que la piedra: el estuco.

2 Tatiana A. Proskouriakoff, *A Study of Classic Maya Sculpture.* Publication 593 (Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1950), 28.

3 Ana García Barrios, "El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones", *Estudios de Cultura Maya,* vol. XLV (2015): 32-34.



Figura 1.2
Yaxchilán, Dintel 24
Señora K'abal del linaje Xook atravesándose la lengua con una soga-espina para producir un sangrado que será ofrecido en sacrificio a los dioses. Su marido, el rey, alumbra la estancia con una antorcha
Yaxchilán, Chiapas
Clásico tardío (681 d.C.)
Piedra esculpida en bajorrelieve
Dibujo de John Montgomery (JM01524)
© 2000 John Montgomery

Así, el escultor no sólo era un excelente dibujante y tallador, sino un artista en toda su dimensión, capaz de crear e inventar nuevas fórmulas que le permitiesen dar solución y grandeza a la expresión de poder del rey. Nosotros emitimos juicios de valor sobre aquellas obras del pasado, calificándolas de "bellas", pero en la mentalidad de sus creadores antiguos difícilmente estaba entre sus metas el valor de la belleza. Eso lo debieron dar por obvio o por supuesto. Lo que el artífice maya buscaba era acertar o componer, alcanzar el equilibrio compositivo, la consonancia de formas y colores o el centro de gravedad de las figuras, aplicando los recursos que habían aprendido según la tradición, al tiempo que lograr la persuasión y eficiencia comunicativa a través de las imágenes y diferenciarse del estilo de otras ciudades, pero siempre al servicio de intereses que no eran los del arte mismo: el engrandecimiento de sus patronos y mecenas (los gobernantes) y la representación devota de los mitos y entidades sagradas.

Estas habilidades eran dones que se ven reflejados en todas las artes. Eran capaces de crear escenarios esculpidos en escaleras monumentales de templos, así como levantar gigantescas cresterías de seres humanos encima de las cubiertas de sus templos y palacios. Tallaron monolitos de piedra y pintaron escenas de la corte sobre vasijas y muros, dando vida a gobernantes en actitudes de poder. Todo esto realizado con una técnica de la edad de piedra, sin metales, sin el uso de la rueda, sin torno de alfarero y sin animales de carga o de tracción, pero con resultados igual de brillantes. No dejamos de maravillarnos cada vez que accedemos a una antigua ciudad maya y encontramos la arquitectura monumental de palacios, juegos de pelota, pirámides, templos, y otras construcciones que estuvieron

sin duda cubiertos por esculturas talladas en piedra o modeladas en estuco, todas ellas policromadas.[4]

Los pintores, escultores, alfareros y otros personajes dedicados a las artes plásticas nos han legado un sin fin de piezas de las más variadas particularidades. Todas y cada una de ellas, las que se encuentran en este museo, son una obra de arte en sí mismas, precisamente porque son únicas, expresivas, realizadas con pericia técnica y están concebidas como piezas sublimes y exclusivas.

Sus diseños y estilos varían. Los escultores tallan piezas grandes o modelan y dan forma al estuco, mientras que los alfareros trabajan en soportes más pequeños donde también son capaces de reproducir narrativas, secuencias y mitos más extensos. Dos de los temas principales de los pintores del Clásico son las escenas de corte y las narrativas mitológicas.

En la colección del Museo Amparo encontramos todo tipo de piezas y monumentos, desde paneles de estuco policromados con brillantes colores hasta estelas en altorrelieve; incensarios de estuco de estilo palencano, bellamente modelados y minuciosamente escritos, hasta piezas realizadas por artistas menos prolijos, pero igualmente valiosas. Todas las ciudades tuvieron escultores, aunque no todos fueron igual de diestros y creativos, por eso destacan en monumentos unos reinos sobre otros y unos ejecutores sobre otros. Como en cualquier otra cultura o sociedad del mundo, hubo artífices de diversos niveles, desde los aprendices y artesanos con poco talento, hasta los grandes maestros.

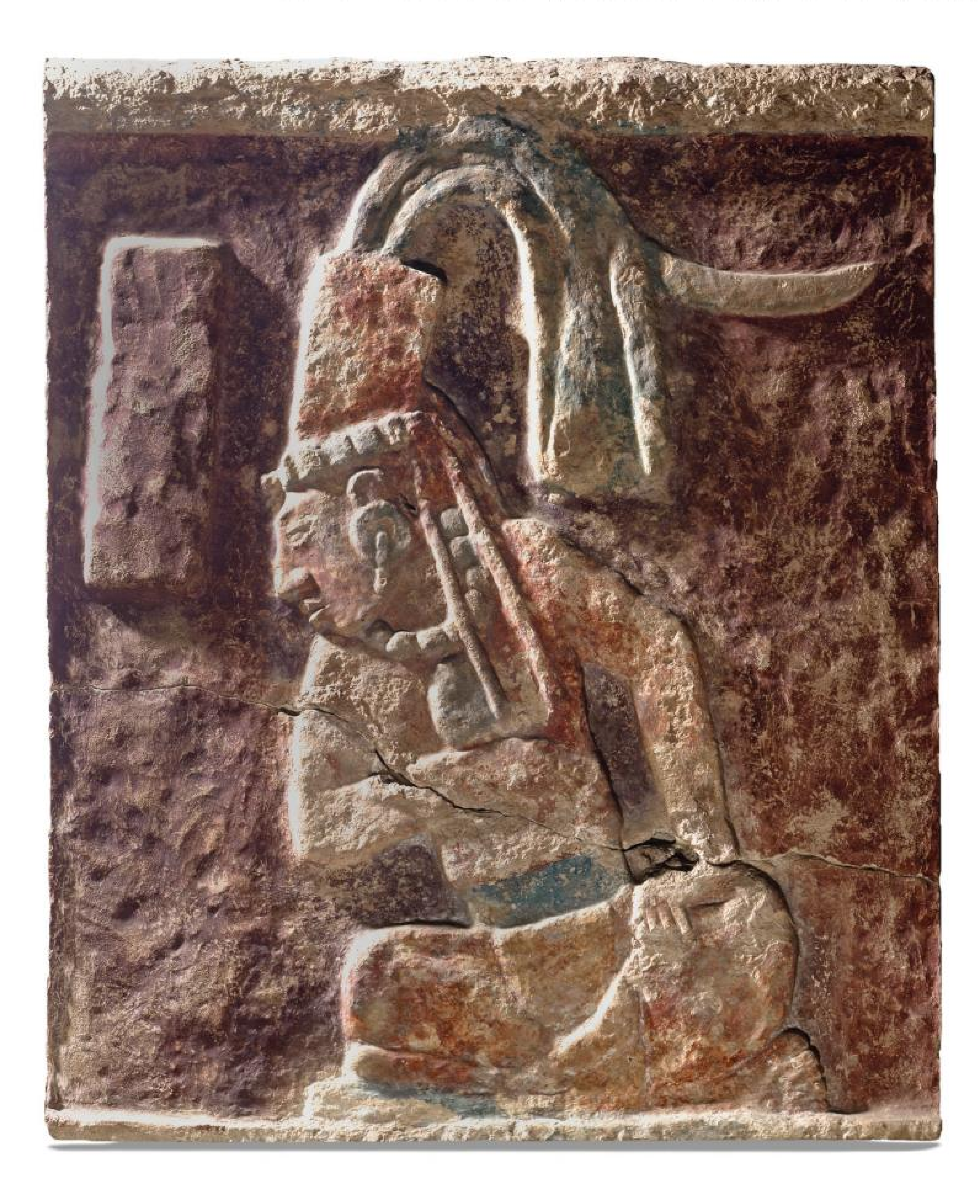
Cada una de estas piezas esculpidas o modeladas habla del gusto y estética de los mayas, una construcción colectiva y de carácter social, en parte modelada por los cánones de la tradición y en parte por las creencias religiosas. Existen algunas convenciones artísticas que se dejan ver en las disposiciones de los cuerpos de los nobles, tanto en paneles de estuco como en vasijas. *Grosso modo* puede afirmarse que el arte cortesano de los mayas del período Clásico tardío tiene como fin enaltecer la figura del gobernante sagrado y carismático. Un ejemplo claro es la actitud del gobernante, que se sienta en el trono a la manera oriental y vence su cuerpo hacia el interlocutor mientras que con su brazo derecho doblado efectúa el saludo

4 Leticia Staines Cicero, "La escultura maya", en *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, ed. Beatriz de la Fuente, Leticia Staines Cicero y María Teresa Uriarte (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Milán: Jaca Book, 2003), 213-248, 264-266 y 282-291.

real. En estas situaciones, el artista suele activar un recurso visual que permite al espectador identificar al protagonista, al representar un hombro más elevado que el otro, recurso de gran sencillez, pero de enormes efectos narrativos y expresivos, pues comunica con eficacia que el mandatario es un individuo tan superior, que necesita inclinarse para escuchar a sus súbditos (ver Capítulo II, figura 2.6).

Figura 1.3
Fragmento de un panel de estuco que representa a un personaje sentado
El Chicozapote, cuenca del Usumacinta, al noroeste de Yaxchilán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Estuco modelado y pintado
Colección Museo Amparo

Son muchos los artistas que durante el Clásico tardío pintaron vasijas con escenas de corte o modelaron paneles de estuco. Pueden haber sido más o menos virtuosos, pero todos deseaban retratar al soberano siguiendo unas convenciones cuyos efectos expresivos han sido bien comprobados a lo largo del tiempo, y por eso



se han convertido en cánones esperados por la tradición. Aunque ello no quiere decir que estas convenciones y estilos sean estáticos o no se transformen. Por el contrario, existía un margen de libertad aun dentro de estas tradiciones, que fue aprovechado por los artistas más ingeniosos y dotados, quienes algunas veces contaban con seguidores al momento de realizar innovaciones. Además, buscaban diferenciarse de los estilos seguidos por los talleres de otras ciudades mayas, pues el arte también servía como marca de identidad política regional. Dichas fuerzas centrífugas fueron las que se impusieron en la mediana y corta duración, para impedir que la tendencia a respetar la tradición agotara los recursos del arte.

Los cánones de la tradición, junto con la habilidad y sensibilidad del artista para acertar o componer sus figuras, se aprecian en un panel de estuco de esta colección; de nuevo el escultor emplea el recurso de elevar un hombro para indicar que ése es el señor principal de la imagen (Figura 1.3). Asimismo, ha equilibrado el centro de gravedad de la figura al representar su brazo derecho doblado y a la altura del pecho, recurso que servía para componer, además de ser un ademán estándar de respeto a sus súbditos. Como en las vasijas, el señor está en posición de recibir sobre su trono. El fondo en este caso es rojo granate, lo que podría indicar el color original de la habitación donde aconteció la acción. Posiblemente fuese un recinto del palacio destinado a recibir a sus vasallos, así como el tributo que le ofrecían.

Figura 1.4
Escultura que presenta tres cuartas partes del cuerpo de un varón
Oxkintok, zona Puuc de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada en alto relieve
Colección Museo Amparo



Por supuesto, las tendencias o estilos iban a marcar el arte de cada región. Mientras que en la vertiente del río Usumacinta se estaban realizando delicadísimas obras de arte labradas como filigranas en dinteles y estelas, en el norte de Yucatán las prácticas artísticas invitaban al escultor a realizar otras obras diferentes. Un ejemplo es la escultura de un personaje casi en bulto redondo, con los brazos en posición orante. Llaman la atención sus carrillos, hinchados como si fuese a soplar. En realidad, forma parte de una tradición regional, conocida como estilo Puuc, propia de ese momento en Yucatán (*ca.* 700-830 d.C.) (Figura 1.4).

Igualmente, al final del período Clásico empieza a representarse al dios de pierna de serpiente,



Figura 1.5
Vasija con escena de corte de Dos Pilas; junto al tocado de plumas del rey, el artista escribió: "Ahkan Suutz lo pintó"
Río de la Pasión, Guatemala
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
K1599
Rollout photograph by Justin Kerr

K'awiil, en un elemento arquitectónico nuevo: las cerraduras de bóveda, más conocidas como tapas de bóveda. El dios suele llevar alas en alusión a las manifestaciones ornitológicas del dios Itzamnaah (ver Capítulo V).

Las técnicas y los estilos son tan variados que debemos imaginar a estas escuelas de escultores capaces de modelar su complejo pensamiento del mundo, competir por la originalidad –aún en un ambiente cultural donde el respeto por la tradición era un valor supremo– y luchar por conseguir el mayor prestigio del momento. Sólo conocemos en Xkalumkin, Yucatán, un escultor que se menciona también como pintor de vasijas, pero imaginamos que escultores y pintores como Miguel Ángel o Leonardo da Vinci debieron abundar en esa época.

¿Y qué sabemos sobre los alfareros-pintores? Conocemos sus obras, pero no es fácil saber sus nombres, sólo algunos dejaron su rúbrica en las vajillas que pintaron (Figura 1.5).

Cuando no es así, sus manos se adivinan, notamos sus trazos y podemos saber qué grupo de vasijas pintó cada artista pese a no estar firmadas. Los talleres marcaban, además de estilos, *tendencias de época*. No existía aún la moda, tal como la conocemos, pues no se trata de modalidades formales efímeras sujetas a los vaivenes y exigencias del consumo o el mercado. Las *tendencias de época*, como nosotros las llamamos, obedecían a otros mecanismos, propios de sociedades precapitalistas, y no eran tan efímeras como las modas. Tenemos el caso de los pintores de la región Petén. Ellos pintaban en tonos rosados que hoy se les conoce como vasos Ik'a, cuya



Figura 1.6
Vasija que representa al rey Yajawte' K'inich, conocido como "Cacique Gordo", que fue pintado en diversas ocasiones por un personaje que firmaba como "el señor de Tubal"
Motul de San José, región del Petén guatemalteco
Clásico tardío (Siglo XVIII d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
K1463
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr

procedencia es Motul de San José, un reino cercano a Tikal, en Guatemala. Entre ellos se descubre a un pintor de la corte llamado Tubal Ajaw,[5] quien estuvo activo a mediados del siglo VIII (Figura 1.6). No firma con su nombre propio, sino con su título de regente de la ciudad que se encuentra entre Tikal y Naranjo, en Guatemala, según propone Velásquez García.[6]

Este caso es particularmente interesante, pues quien pinta es un rey. Eran señores "ilustrados" en la sabiduría y conocimiento de su tiempo, como los de las cortes de Al-Andalus en el siglo X o como los de las cortes renacentistas italianas. El pintor de Tubal pintaba con estilo propio, insistiendo en un mismo tema: el "Cacique Gordo" o Yajawte' K'inich, soberano del reino de Ik'a (Motul de San José), apodado así por lucir y presumir su tamaño y peso. Un rey al que rendía pleitesía el señor de Tubal.

Otros artistas pintaron al "Cacique Gordo" en al menos diez vasos. Este señor gobernó alrededor del 740 o 750 de nuestra era. Su tema predilecto fue el trance ritual, que se alcanzaba a través de la danza ritual y el autosacrificio. En algunas de estas danzas aparece con jaguares, contorsionistas y él mismo ataviado como un jaguar, pues se vestía en guisa de sus naguales o almas coesenciales que habitaban en su pecho. Cada baile recibe un nombre y tiene

5 Dorie J. Reents-Budet, Joseph W. Ball, *et al*, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period* (Durham-London: Duke University Press, 1994), 170.

6 Para mayor información sobre el tema, revisar: Erik Velásquez García, "Contexto histórico y cultural de los vasos de la tradición 'Ik': el caso del pintor Tub'al 'Ajaw" (Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007). Erik Velásquez García, "Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico" (Tesis de doctorado, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009). Bryan Just, *Dancing into Dreams: Maya Vase Painting of the Ik' Kingdom* (Princeton: Princeton University Art Museum, 2012).



Figura 1.7
Plato con sacerdotes y aves en el borde
Región del Petén
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado y pintado, con policromía en rojo, rosa y blanco
Colección Museo Amparo

sus particularidades. Los artistas pintores de estas vasijas debieron seguir instrucciones concretas del soberano para captar las instantáneas del momento justo.

Los pintores de ese tipo de recipientes no aplicaban los colores de forma plana, sino que intencionalmente buscaban que los pigmentos tuvieran diversas calidades de concentración o saturación. Entre los ejemplos que se encuentran en el Museo Amparo, tenemos un plato que muestra a un sacerdote al centro y un conjunto de aves en el borde (Figura 1.7), que es de una calidad sobresaliente. El observador moderno puede advertir en esas piezas que los artistas mayas sugerían el efecto de volumen corporal no a través de la caída directa de la luz, las sombras y el claroscuro, sino de esa estrategia deliberada por aplicar el pigmento de forma desigual, produciendo áreas de color denso, que contrasta con otras más diáfanas, semejantes a un baño o barniz, como si se tratara de una acuarela. Como fue observado hace muchos años por Michael D. Coe,[7] esa estrategia confería la ilusión de que la luz procedía de detrás de los objetos, dando la sensación de volumen. Otra cuestión digna de notar es

7 Michael D. Coe, *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks* (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1975).

que los pintores de vasijas mayas no representaban todos los objetos de la naturaleza o de la corte, sino los meramente necesarios, a fin de ambientar la escena sin distraer la mirada de los asuntos importantes, que eran las interacciones entre los personajes.[8]

El hecho de que un noble o *ajaw* sea el artista de algunas vasijas no debió ser un caso aislado. Es más, es probable que en algunas circunstancias los artistas de un reino o de un linaje poderoso firmasen durante varias generaciones, o al menos varios maestros lo hiciesen con el nombre familiar, como parece que sucedió en el área de influencia de Calakmul, Campeche. Los señores divinos de Chatahn fueron colocando su sello en un gran número de vasijas. Ellos al igual que los pintores de Ik'a marcaron nuevas tendencias, diseños propios y un estilo muy particular, que les diferenciaba de todos los demás. Sus vajillas parecen no poseer color, de hecho, apenas tres gamas cromáticas se conjugan. Los fondos son cremas (tono del engobe) y los personajes están delineados, como si de bocetos se tratasen, con líneas negras-marrón. Desaparece la policromía que se advierte en todos los otros estilos de la época.

Sus temas también se van a diferenciar. Pintaron vasos con largas listas reales, remontándose al fundador del linaje Kanu'l (asentado en Dzibanché y en Calakmul). Al mismo tiempo, diseñaron vasos con la imagen del fundador siendo legitimado por uno de los dioses más representativos de ese momento, Chaahk, dios del rayo.[9] Estos pintores recrearon temas que estaban en boga en ese momento en la región, como son las narrativas mitológicas en las que participan seres imperceptibles para los sentidos humanos, en estado de sobriedad o de vigilia, conocidos como *wahyis* (un tipo de alma llamada coesencia o nagual). Pero, sobre todo, se distinguen porque sus pintores pusieron atención en ciertos mitos que no son reproducidos en otras vasijas, mitos donde interviene gran parte del elenco de dioses que conformaban el panteón del momento. Tal vez sea precisamente por esas temáticas tan sagradas expuestas en estas vasijas el motivo por el que no contienen color: su propósito es indicar que se encuentran en otro plano espacio-temporal del cosmos.[10]

8 Jacinto Quirarte, "The Representation of Underworld Processions in Maya Vase Painting: An Iconographic Study", en *Maya Archaeology and Ethnohistory*, eds. N. Hammond y G. R. Willey (Austin: University of Texas Press, 1979), 116-148.

9 Ana García Barrios, "Análisis iconográfico preliminar de fragmentos de las vasijas estilo códice procedentes de Calakmul", *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXXVII (2011): 73-74.

10 Erik Velásquez García y Ana García Barrios, "Devenir histórico y papel de los *Chatahn Winik* en la sociedad maya clásica", *Mesoweb. An exploration of Mesoamerican Cultures*,

El Museo Amparo cuenta con unas vasijas polícromas sumamente interesantes, vasos altos de cacao y algunos platos con temáticas de corte y en algunos casos con escenas, diseños y estilos muy particulares. Este es el caso del cajete con un personaje sentado y motivos sacrificiales (Figura 1.8); el pintor que lo decoró gustaba de las formas simples, pero alargadas y picudas. Así se advierte en las enormes y largas manos del personaje y en el doblez de piernas. Los maestros pintaban siguiendo modelos y pautas bien comprobadas, pero deseaban distinguirse con su propio estilo y personalidad, y en algunas ocasiones experimentaban o seguían un camino inexplorado.

Una combinación entre tradición e innovación, a la que ya nos hemos referido, se puede ilustrar en el plato con sacerdotes y aves previamente mencionado (Figura 1.7). Este último representa un elegante personaje con tocado propio de sacerdotes, quien se yergue de pie entre dos individuos sedentes. La escena central se encuentra rodeada por una sucesión de catorce personajes sentados con cabeza de aves, algunos de los cuales sostienen una escudilla roja, de la cual están bebiendo. Podemos especular sobre el significado de estas escenas diciendo, por ejemplo, que se trata de un conjunto de sacerdotes o funcionarios rituales, y que a su alrededor varios de ellos se transformaron en sus naguales. Tal vez, simplemente los catorce hombres-aves representan un mito, historia o narración que está siendo contada por el personaje que está de pie a sus dos acompañantes sedentes. Lo verdaderamente relevante del caso, para el tema central de este capítulo, es que este plato contiene varios ingredientes conservadores propios del canon artístico maya clásico (las posturas corporales, el uso de las líneas de los contornos, la aplicación diferenciada del pigmento), al lado de un importante detalle que es característico del pintor de este objeto: los largos y delgados dedos de las manos, que no forman parte de los rasgos diagnósticos que definimos como mayas, sino de su personalidad única como pintor.

Los diseños de las vasijas también formaron parte de las estrategias de los alfareros. No sólo marcaban tendencias a través del estilo pictórico, sino también en la forma misma del recipiente. Dejaban de ser pintores para ser escultores o modeladores del barro. Vaciaban las paredes rebajándolas y ya no pintaban, sino que con incisiones y rebajes daban forma a la vasija creando bajorrelieves. Son en reali-

16, consultado el 8 de febrero de 2018, http://www.mesoweb.com/es/articulos/Velasquez-Garcia/Chatahn.pdf.





Figura 1.8
Cuenco con doble escena de personaje sentado y motivos sacrificiales
Campeche, probablemente
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con policromía
Colección Museo Amparo



Figura 1.9
Cuenco estilo Chocholá con fecha calendárica y la personificación del lirio acuático
Norte de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado, decoración exterior al grabado, inciso y rebajado
Colección Museo Amparo

dad más escultores que pintores, eso sí, sin dejar de ser alfareros. Un escultor de Xcalunquín aparece también como alfarero de vasijas estilo Chocholá, y esto tiene cierta lógica, ya que la vasija donde se registra la firma está incisa, no pintada, es decir, el artista emplea la misma técnica que en escultura. En este caso también fue un escultor quien diseñó la vasija, pero nunca lo sabremos con certeza.

Entonces, ¿los artistas de las vasijas de estilo Chocholá fueron también escultores? Las vasijas Chocholá fueron fabricadas durante el siglo VIII en la región Puuc, en el noroeste de Yucatán. Muestran unas características propias, que las hacen diferentes de otros estilos regionales, además de que suelen estar realizadas con una pasta de engobe negro-marrón. Los distintos talleres emplearon la técnica de rebajado, vaciado e incisión, que se realizaba antes de la cocción, cuando el barro aún era dúctil. Otra de sus características es su forma, en muchos casos fitomorfa, como el recipiente estilo Chocholá del Museo (Figura 1.9). También podían ser cuencos o tazones. Ambos diseños eran para beber atole. De igual modo, aunque se mantuvo la costumbre de incluir el nombre del usuario o poseedor y el uso de la vasija junto al labio superior, como era habitual en las vajillas de las Tierras Bajas Centrales, en las Chocholá, en muchos casos, sus creadores dispusieron los textos jeroglíficos en diagonal en el centro del cuerpo de la vasija, en vez de ubicarlos en los bordes o labios superiores. Las escenas reproducidas en estos recipientes se plasmaron mediante la técnica de rebajado e incisión. Los temas muchas veces reproducen al dios L, en su faceta de dios del comercio o bien, lirios acuáticos y serpientes.

Bibliografía

Coe, Michael D. *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1975.

García Barrios, Ana. "Análisis iconográfico preliminar de fragmentos de las vasijas estilo códice procedentes de Calakmul". *Estudios de Cultura Maya,* vol. XXXVII (2011): 65-97.

_____. "El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones". *Estudios de Cultura Maya,* vol. XLV (2015): 9-48.

Just, Bryan. *Dancing into Dreams: Maya Vase Painting of the Ik' Kingdom*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2012.

Lewis-Williams, David. *La mente en la caverna.* Madrid: Akal, 2015.

Proskouriakoff, Tatiana A. *A Study of Classic Maya Sculpture*. Publication 593. Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1950.

Quirarte, Jacinto. "The Representation of Underworld Processions in Maya Vase Painting: An Iconographic Study". En *Maya Archaeology and Ethnohistory*, editado por N. Hammond y G. R. Willey, 116-148. Austin: University of Texas Press, 1979.

Reents-Budet, Dorie J., Joseph W. Ball, Ronald L. Bishop, Virginia M. Fields y Barbara Macleod. *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham-London: Duke University Press, 1994.

Staines Cicero, Leticia. "La escultura maya". En *La escultura prehispánica de Mesoamérica,* editado por Beatriz de la Fuente, Leticia Staines Cicero y María Teresa Uriarte, 213-248, 264-266 y 282-291. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Milán: Jaca Book, 2003.

Velásquez García, Erik. "Contexto histórico y cultural de los vasos de la tradición 'Ik': el caso del pintor Tub'al 'Ajaw". Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

_____. "Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico". Tesis de doctorado, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.

Velásquez García, Erik, y Ana García Barrios. "Devenir histórico y papel de los *Chatahn Winik* en la sociedad maya clásica". *Mesoweb. An Exploration of Mesoamerican Cultures*. Consultado el 8 de febrero de 2018. Disponible en línea: http://www.mesoweb.com/es/articulos/Velasquez-Garcia/Chatahn.pdf.

Bibliografía adicional

Baudez, Claude F. *Maya Sculpture of Copan: The Iconography*. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.

Benson, Elizabeth P., y Gillet G. Griffin, editores. *Maya Iconography*, 294-317. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Fields, Virginia M., y Dorie Reents-Budet, editores. *Los mayas: señores de la creación. Los orígenes de la realeza sagrada*. San Sebastián: Nerea, 2005.

Fuente, Beatriz de la. "El arte del retrato entre los mayas". *Artes de México. Reseña del retrato mexicano,* año XVII, núm. 132 (1970): 7-22.

_____. "La significación de la figura humana en la escultura maya". *Revista de la Universidad de México,* vol. XXVII, núm. 4 (diciembre de 1972): 2-10.

_____. "Temas y motivos en la escultura maya". *Revista de la Universidad de México,* vol. XVIII, núm. 8 (abril de 1964): 24-27.

Fuente, Beatriz de la, y Leticia Staines Cicero. *La pintura mural prehispánica en México: Área Maya. Bonampak*. Vol. II, tomos I y II. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998.

Gendrop, Paul. *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya*. México: UNAM, 1983.

Houston, Stephen D., Claudia Brittenham, Casandra Mesick, Alexandre Tokovinine y Christina Warinner. *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color*. The William and Bettye Nowlin Series in Art, History and Culture of the Western Hemisphere. Austin: University of Texas Press, 2009.

Miller, Mary E. *Arte y arquitectura maya*. Historia del arte mexicano. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Miller, Mary E., y Megan O'Neil. *Maya, Art and Architecture.* New York: Thames and Hudson, 2014.

Miller, Mary E., y Simon Martin. *Courtly Art of the Ancient Maya.* Washington D.C.: National Gallery of Art; San Francisco: Fine Art Museums of San Francisco; New York: Thames and Hudson, 2004.

Schele, Linda, y Mary E. Miller. *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. New York: George Braziller, Inc.; Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1986.

Spinden, Herbert J. *A Study of Maya Art. Its Subject Matter and Historical Development*, introducción y bibliografía por J. E. S. Thompson. New York: Dover Publications, Inc., 1975.

Staines Cicero, Leticia. "Los murales mayas". En *Pintura mural prehispánica.* Corpus Precolombino, Sección General, coordinado por Beatriz de la Fuente, 209-267. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Milán: Jaca Book, 1999.



II. El gobernante y la corte: reyes, nobles y vasallos

Los soberanos mayas del período Clásico tardío eran a la vez dirigentes políticos, sacerdotes en muchas ceremonias, jueces supremos y generales en las batallas. Así se retrataron en estelas, vasijas, paneles de estuco y otros soportes. Son los garantes y proveedores de todos los bienes que sustentan a su pueblo. Esto se expresa en las tendencias artísticas, así como en el protocolo marcado por cada uno de los actos del soberano. La mayoría de estas actividades fueron esculpidas o modeladas por las habilidosas manos de artistas que lograron ensalzar al rey en las representaciones más versátiles.

Las estelas, monolitos exentos de piedra, labradas con la figura del rey y donde se recogían sus logros escritos en jeroglifos, fueron el soporte elegido por excelencia por el gobernante para mostrarse ante sus súbditos, pero sobre todo ante sus rivales políticos. Existen estelas con relatos de acontecimientos relevantes de la vida de los soberanos. No debió ser fácil tallar esos monumentos o transportarlos, pues en ocasiones llegaban a pesar varias toneladas y medir hasta siete metros de altura (sin contar la espiga), como se aprecia en las estelas localizadas en la antigua ciudad maya de Quiriguá, en Guatemala.

Página anterior
Figura 2.1
Estela con dos personajes
Sur del estado de Campeche y norte del departamento guatemalteco del Petén
Clásico temprano (450-600 d.C.)
Piedra labrada en bajorrelieve con técnica de rebajado e incisión
Colección Museo Amparo

Cada reino tenía, de acuerdo con sus propios estándares, a los mejores escultores, aquellos capaces de cincelar todo lujo de detalles en la piedra y de otorgar vida a la figura del rey, tanto desde el punto de vista estético para imprimirles vivacidad a los retratos, como desde el sentido más literal, de propiciar que tuvieran alma o componentes anímicos a través del ritual. El lector debe entender la dificultad que suponía para los escultores mayas enfrentarse a un bloque de piedra en bruto, de al menos tres metros de altura, y el esfuerzo que implicaba retirar la masa pétrea para construir la imagen del soberano careciendo de metales y usando herramientas de piedra, astas de animales y arenas abrasivas.



Durante el Clásico temprano (250-600 d.C.) era habitual encontrar al personaje retratado de perfil y sujetando una barra ceremonial en diagonal, como se aprecia en esta estela del Museo (Figura 2.1). Durante el Clásico tardío (600-909 d.C.), en ocasiones se mantiene esta tradición en algunos reinos, aunque con variaciones, ya que el soberano es representado totalmente de frente sujetando la barra ceremonial, como se ve en las estelas de Toniná o de Copán, o en esta estela frontal (Figura 2.2).

Página anterior
Figura 2.2
Estela con gobernante en posición frontal
Región desconocida, guarda semejanzas con el estilo Toniná
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Escultura en bajorrelieve
Colección Museo Amparo

El escultor maya del Clásico continúa con algunos diseños formales anteriores y modifica otros. Normalmente, plasmaba al personaje de pie, con el cuerpo y las extremidades frontales y el rostro de perfil girado hacia su derecha. Esta práctica no era aleatoria, ya que de esta manera el soberano quedaba en el centro del bloque y su cuerpo frontal era ornamentado con elementos sagrados. El cuerpo frontal se muestra plano y como un mapa abierto hacia los cuatro puntos cardinales. Con los brazos carga barras ceremoniales, cetros y escudos. El pecho siempre está engalanado con pectorales realizados con placas de jade, concha o pirita. El cuerpo frontal es en sí mismo un espacio simétrico, donde situar estratégicamente cada uno de los elementos sagrados que vinculan al señor con lo divino. El artista sabe que el rostro de perfil muestra la parte más personal y diferenciadora del soberano. No sólo resaltaba su silueta, sino también el contorno del rostro de la deidad que portaba en su tocado. Este tipo de recurso es empleado porque la escultura del rey va a ser expuesta en plazas públicas o semipúblicas; y como ha ocurrido en todas las culturas del mundo, el soberano debe mostrarse en su máximo esplendor, por lo cual era necesario emplear todos los recursos artísticos y estéticos, logrando además que se apreciara desde lejos.

Dichos cánones y aspiraciones se encuentran reflejados, por ejemplo, en la estela fragmentada del Museo Amparo (Figura 2.3). Al ser un monumento de exposición pública, la vestimenta y los ornamentos sirven para enfatizar el rango sin igual del soberano, como también sus vinculaciones con los poderes sagrados. La mayoría de ellos constituyen retratos estereotipados, en los cuales la individualidad se expresa a través de los atavíos, la parafernalia, los textos jeroglíficos de carácter nominal, la postura corporal o el lugar especial que ocupan dentro del campo compositivo. Sólo tardíamente algunas cortes mayas desarrollaron un nuevo tipo de retrato, en el que se plasmaban algunos rasgos físicos o fisonómicos específicos del mandatario. En este tipo de retratos se observa un mayor compromiso mimético entre la figuración y el modelo, pero sólo



tuvieron lugar durante el siglo VII y sobre todo en el siglo VIII,[1] restringiéndose principalmente a zonas como Motul de San José, Palenque y las ciudades del río Usumacinta.

Era poco común que un gobernante se retratara en más de una o dos estelas, ya que debía ser bastante costoso tallar y esculpir sin error cada implemento de la engalanada vestimenta real. Por eso, en una misma estela enumeraban todos los títulos y cargos públicos que ostentaban, así como sus logros más relevantes en vida a través de los textos jeroglíficos o de los diferentes objetos que portaban desde el punto de vista iconográfico.

Página anterior
Figura 2.3
Fragmento superior de estela con gobernante
Región del Petén
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra labrada en bajorrelieve con técnica de rebajado e incisión
Colección Museo Amparo

En épocas anteriores al Clásico tardío, se empleaban las conocidas barras ceremoniales sujetas por ambos brazos flexionados a la altura del pecho. De cualquier manera, esa barra que también tenía un cuerpo serpentino con dos cabezas de la que surgían personajes sagrados tenía, igual que K'awiil, la capacidad de conectar con el mundo de lo sagrado. Abrían un portal de tránsito entre la dimensión espacio-temporal imperceptible para los humanos y la de las criaturas mundanas.

Mientras que el gobernante se muestra en actitud de máximo dignatario sujetando su cetro de K'awiil, con su brazo libre exhibe el escudo de guerra como capitán de los ejércitos. En ocasiones, además, se muestra ataviado con todos los implementos de un guerrero, incluyendo la armadura, camisa, peto o cota, realizados en algodón o con placas de concha, perfectamente cosidas para conformar un traje de protección (ver Capítulo IV, figura 4.5). En la misma escena el dignatario, a la vez que sujeta el escudo por las agarraderas, puede mostrarse cargando el *xiquipilli* o bolsa sacerdotal para guardar copal (un tipo de incienso), que le señala nuevamente como soberano responsable de los actos rituales. Eran guerreros-sacerdotes. Así se advierte en algunas estelas en las que el mandatario decide mostrarse sometiendo un cautivo por el cabello. La capa corta que cubre sus hombros y pecho, así como la bolsa que contiene incienso, le señalan como rey, y a la vez como responsable del ejercicio del sacrificio y el ritual que se va a llevar a cabo cuando da muerte al cautivo que tiene sujeto por el cabello y arrodillado a sus pies. Otras tradiciones, como la del Usumacinta, muestran a sus soberanos con lanzas y escudo.

1 Beatriz de la Fuente, "El arte del retrato entre los mayas", *Artes de México. Reseña del retrato mexicano,* año XVII, núm. 132 (1970): 7-22.

La responsabilidad y las funciones principales de los gobernantes eran representadas por algunos objetos. Por ejemplo: el cargo de gobierno a través del cetro de K'awiil; el de general de guerra mediante su escudo y armadura protectora, y la función de sacerdote se representaba con su capa corta y la bolsa de copal. Aún no sabemos si alguna parte de la vestimenta aludía a su responsabilidad de juez supremo, aunque es de suponer que sí, pues dicha función de los gobernantes era muy importante para las culturas mesoamericanas posteriores, como por ejemplo los mexicas.

Su poder se veía respaldado con una corte de fieles nobles y vasallos, que en su mayoría eran hermanos y familiares. Sabemos por los textos escritos que las cortes más poderosas recibían a los futuros dignatarios de otros reinos para ser tutelados y educados en las artes de la escritura jeroglífica, la aritmética, la astronomía, la política, la guerra y quizá la medicina. Aunque por el momento no tenemos documentos que lo avalen, debemos suponer que también eran instruidos en las cuestiones económicas y en las leyes, así como en algunas habilidades artísticas (la talla, la pintura y la arquitectura).

Muchos de estos cargos y títulos se han conocido en los últimos años gracias al avance en el desciframiento de los textos. Contamos con títulos que distinguen a los personajes por sus cargos y rangos, como el de *kalo'mte'* o 'señor supremo de varios reyes', el de *baah kab*, 'principal de la la tierra', el de *k'uhul ajaw*, 'señor sagrado', el de *ajaw*, 'noble o señor', el de *ajk'uhu'n*, 'el adorador' (sacerdote),[2] *ajk'in*, 'adivinador' (sacerdote), *sak ti' hu'n*, 'banda de orilla blanca' (sacerdote), *yajaw k'ahk'*, 'señor del fuego' (sacerdote),[3]*baah te'*, 'primera lanza' (guerrero), *yajawte'*, 'señor de las lanzas' (guerrero) *ch'aho'm ajaw*, 'señor de hombres jóvenes' (guerrero), *baah pakal*, 'primer escudo' (guerrero), *baah tok'*, 'primer pedernal' (guerrero), *ebe't*, 'mensajero' o 'embajador', *baah tz'am*, 'primer trono', o tantos otros, como los *sajales* o gobernantes menores (sujetos a un *k'uhul ajaw*) y los *lakam*, recaudadores de tributos o jefes de distrito,[4] incluyendo a los artistas e intelectuales, entre los que tenemos *ajtz'ihb*, 'escribas', *ajuxul*, 'escultores', los escritores *baah che'b*,

2 Sarah Jackson y David S. Stuart, "The Aj K'uhun Title: Deciphering a Classic Maya Term of Rank", *Ancient Mesoamerica*, vol. 12, núm. 2 (2001): 217-228.

3 Marc U. Zender, "A Study of Classic Maya Priesthood" (Tesis de doctorado, Department of Archaeology, University of Calgary, 2004), 195-209.

4 Alfonso Lacadena García-Gallo, "El título *lakam*: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas clásicos" (Ponencia presentada en el *52º Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla: 17 al 21 de julio de 2006).



'primera pluma', o *matz*, 'letrados', los *k'ayo'm*, 'cantantes' o los *itz'aat*, 'sabios'.[5]

Las imágenes también son fundamentales para poder conocer a los residentes de la corte. El Museo Amparo cuenta con el valioso retrato en efigie tridimensional de un *ajk'uhu'n*, que aparentemente vivió y murió en el sitio arqueológico de Santa Elena, Tabasco (ver Capítulo III, figura 3.1).

Las vasijas decoradas del período Clásico nos acercan con sus narrativas a la vida en las cortes mayas. En estos recipientes se encuentra información epigráfica e iconográfica que indica que sus poseedores y patrocinadores eran los señores y nobles de la corte, porque sólo ellos sabían leer la escritura que contenían los recipientes.

Las escenas representadas en estas vasijas son esenciales para entender de qué forma se relacionaba el soberano con otros nobles y quiénes conformaban su corte. Entre los ejemplos del Museo Amparo se encuentra una vasija, que según cuenta el texto, fue elaborada en el área de Río Azul, en la región del Petén, Guatemala (Figura 2.4). El personaje principal, rey o señor, está sentado majestuosamente sobre un trono o banqueta. Su posición corporal y el saludo que efectúa con los brazos a sus súbditos –además de la capa corta y negra que cubre sus hombros–, indica que es el protagonista de la historia narrada. De pie, acompañándole, hay cuatro

Figura 2.4
Vaso de cerámica cilíndrico con una escena palaciega
Noroeste del Petén (probablemente Río Azul)
Clásico tardío (Siglos VII-VIII d.C.)
Barro modelado con técnica de enrollado, con engobe y pintura
Colección Museo Amparo

5 Alfonso Lacadena García-Gallo, "Gramática maya jeroglífica" (material didáctico inédito elaborado con motivo de los talleres de escritura jeroglífica maya que tuvieron lugar en el marco de la *15ª European Maya Conference*. Madrid: Museo de América, 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2010).

nobles. Las narrativas cortesanas son sumamente habituales entre los siglos VII-IX en las Tierras Bajas Centrales. En ellas se representan personajes con tocados blancos, enrollados y cónicos que ejercen de sacerdotes, escribas, secretarios o consejeros. Es más que probable que en esta vasija se reproduzca una reunión de sacerdotes, pues los cuatro personajes portan tocados cónicos sacerdotales, aunque sólo el que está frente al principal está acompañado de un texto que le nombra *ajk'uhu'n*, 'adorador', o tal vez la glosa haga referencia a todos ellos.

El trono o banqueta de piedra representado en este vaso se asemeja a tantos otros que han sido encontrados arqueológicamente en el interior de los palacios abovedados mayas. En su interior se hallan bancas corridas y cortineros, elementos circulares de donde colgaban las cortinas (Figura 2.5), que el artista hábilmente representó recogidas, para plasmar la escena completa que ocurría dentro de esa habitación de palacio. Una licencia que le permitía al pintor mostrar mucho más de lo que realmente se veía.

Figura 2.5
Habitación con banqueta corrida y cortineros
Ek' Balam, Yucatán
Clásico tardío (Siglos VIII-IX d.C.)
Banqueta de mampostería recubierta de estuco
Fotografía cortesía de Alfonso Lacadena

Esos tronos o bancas corridas eran una parte muy importante y simbólica del mobiliario, aspecto de la vida material y doméstica que conocemos poco, toda vez que una parte de éste debió estar fabricado de materia orgánica como fibras o madera, que se descompone fácilmente en el clima tropical. Otra razón por la que sabemos poco del mobiliario es porque los pintores y escultores mayas no solían representar todos los detalles que había en el interior de las habitaciones, sino sólo los que consideraban esenciales, a fin de no distraer la mirada del espectador.

El nombre maya de aquellas banquetas para sentarse era *te'm* o

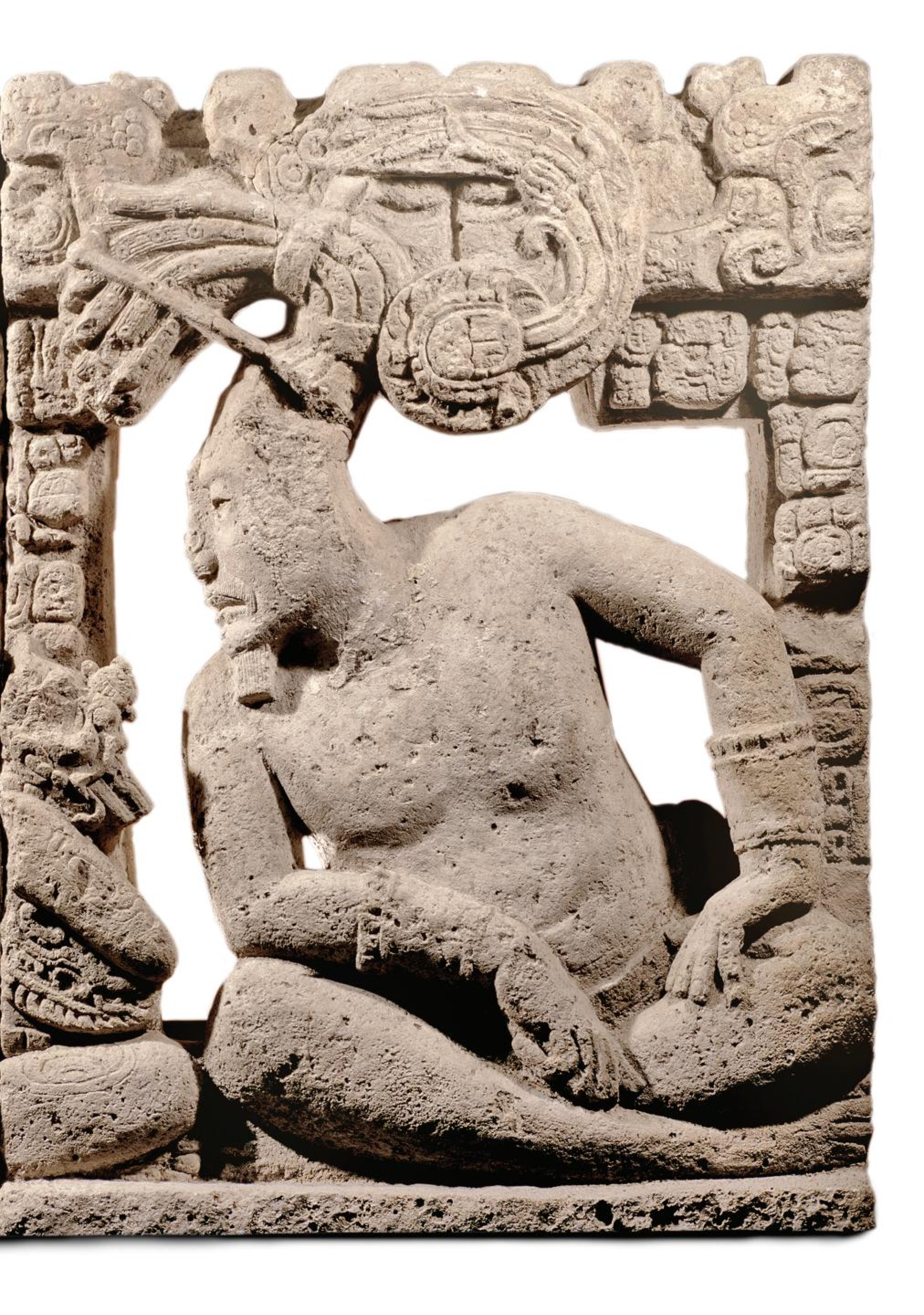
temul, si bien existía otro vocablo más específico para 'trono', que era *tz'am*. Se trataba de sitiales, exentos o adosados a los edificios, desde donde se ejercía y gestionaba el poder, razón por la que probablemente llegó a considerárseles una extensión del cuerpo del mandatario. Había también sillas o bancos llamados *k'ahn*, así como palanquines, literas o andas portátiles llamadas *pit*. Estas últimas servían para transportar a los señores importantes, como también las imágenes de los dioses en procesión o al frente de la guerra.

Una de las más extraordinarias banquetas para sentarse es sin duda la pieza que se resguarda en el Museo Amparo (Figura 2.6). Hablamos de un fragmento que constituye la mayor parte del respaldo. El llamado Trono 1 de Piedras Negras, Guatemala, es la obra más parecida a la banqueta del Museo Amparo, y nos sirve para formarnos una idea de su aspecto original. La banqueta o trono del Museo Amparo, cuando estuvo completo, fue probablemente la obra cúspide de ese tipo de muebles jamás realizada por los mayas. Los artistas gastaron un raudal inimaginable de talento en el corte y talla de la piedra, así como en el diseño de sus elementos visuales, al grado que no podemos sino imaginar que constituía la sede supremadel poder del mandatario maya de alguna ciudad importante. Lamentablemente no estamos en condiciones de determinar con



Figura 2.6
Respaldo de trono con un soberano, un cortesano (posiblemente una mujer) y una deidad en el centro
Piedras Negras, río Usumacinta
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra caliza esculpida en bulto redondo
Colección Museo Amparo





precisión en qué ciudad maya debió haberse utilizado, pues el bloque jeroglífico que nos proporciona esa información se encuentra muy desgastado por el paso del tiempo. A diferencia de las estelas, las banquetas o tronos de este tipo fueron hechos para funcionar en espacios privados o restringidos a la élite de los señoríos mayas.

En este respaldo de trono, frente al dignatario se encuentra una mujer, probablemente la reina. Pocas son las representaciones de mujeres durante los períodos anteriores al Clásico tardío, momento en que su participación se hace más visual, cuando se produce un gusto por mostrar escenas de palacio donde también participan las mujeres. Fueron representadas en escenas en grandes platones, bandejas y vasos polícromos, así como en dinteles y estelas. Muchas de ellas aparecen acompañadas de alimentos, moliendo y amasando maíz, otras son nobles, reinas que acompañan y visten a sus esposos antes de las batallas, o ejecutan ceremonias de invocación. Los hallazgos arqueológicos poco a poco van arrojando más luz sobre las mujeres que participaban en el buen funcionamiento de la corte. En el año 2004 se descubrió una pirámide pintada con mujeres que cocinaban y servían alimentos a los nobles.[6] Su figura en la corte fue mucho más relevante de lo que pueden mostrar los textos y las imágenes, pero estas dos fuentes son fundamentales para entender el papel político tan relevante que desempeñaron.

Son llamativas las estelas pareadas donde se representa a mujeres del reino de Kanu'l (Calakmul) contrayendo matrimonio con señores subordinados o aliados. Se desplazaban a la ciudad receptora con su ajuar, cargadas bajo palio, en baldaquino, en litera o literalmente en la espalda de un sirviente durante varios días hasta alcanzar su destino. Posiblemente nunca volverían a su casa natal, pero estas acciones fortalecían y estrechaban los lazos políticos y de alianza con los reinos dependientes. El día del enlace ellas entregaban a sus esposos importantes elementos de poder. Con esta acción sancionaban el acceso al trono de esos señores de rango menor que les permitió alcanzar el estatus de prestigio que se pretendía con el enlace matrimonial.[7]

6 Sylviane Boucher y Lucía Quiñones, "Entre mercados, ferias y festines: Los murales de la Sub 1-4 de Chiik Nahb, Calakmul", *Mayab,* núm. 19 (2007): 27-50. Ana García Barrios y Ramón Carrasco, "Una aproximación a los estilos pictóricos de la Pirámide de las Pinturas de la Acrópolis Chiik Nahb´de Calakmul", en *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, vol. II, ed. J. Pedro Laporte, B. Arroyo y H. E. Mejía (Guatemala: Museo Aurora; Universidad San Carlos; Fundación Tikal, 2008), 691.

7 Ana García Barrios y Verónica A. Vázquez López, "The Weaving of Power: Women's Clothing and Protocol in the Seventh-Century Kingdom of Kaanu'l", *Latin American Indian Literatures Journal,* vol. 27, núm. 1 (primavera de 2011): 50-95. Ana García Barrios

En la ciudad de Piedras Negras, muy cercana a Yaxchilán, probablemente de donde procede el respaldo de trono del Museo Amparo, quedó reflejada una bella historia de afecto y cariño. La estela 3 representa a una mujer de edad avanzada que, según la suma de las fechas de distancia escritas, había superado los 30 años cuando tuvo a su primera hija. La niña de siete años aparece apoyada sobre su pierna izquierda descuidadamente. Escenas como ésta no son habituales, de hecho, es la única conocida hasta el momento (ver Capítulo I, figura 1.1).

En otras circunstancias, las mujeres tuvieron un papel relevante en las cuestiones políticas y bélicas, representándose como guerreras sobre cautivos. También ejercieron de especialistas espirituales; tenían el poder de invocar a ancestros y dioses con la mediación del dios K'awiil, un dios que a través de su pierna serpentina materializaba al personaje invocado.[8]

El Museo Amparo alberga tres figurillas de barro con un diseño muy similar a las localizadas en la isla de Jaina, Campeche, México (siglo VIII). Dos de ellas son silbatos (Figuras 2.7 y 2.8); no podremos saber exactamente el rol que jugaron estas mujeres en la sociedad de la época, pero su vestimenta y en algunos casos el cabello ensortijado con adornos de cuentas de jade las relaciona con una clase social alta. Los huipiles son variados, algunos tienen forma túnica ribeteada en azul (Figura 2.9), similares a las vestimentas de las figuritas de Comalcalco. Más sencillo es el atavío que viste la mujer silbato (Figura 2.8), aunque su collar de cuentas la señala como alguien con cierto poder adquisitivo. Es en realidad una hermosa maternidad que pese a su desgaste deja sentir la silueta del bebé acomodado entre sus rodillas.

Otros personajes que llaman la atención en las escenas de corte son los seres con malformaciones genéticas, como enanos o jorobados. Christian Prager[9] considera que como las proporciones de estos se-

y Verónica A. Vázquez López, "Moda y protocolo femenino en el reino de Kanu'l (siglo VII d.C.)", en *Maya Daily Lives, Proceedings of the 13th European Maya Conference. Acta Mesoamericana 23,* ed. P. Nondédéo y A. Breton (Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, 2012), 95-116.

8 Rogelio Valencia Rivera y Ana García Barrios, "Rituales de invocación al dios K'awiil", en *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público,* ed. Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva (Madrid: Grupo de investigación Andalucía-América, Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas, Sociedad Española de Estudios Mayas; México: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010), 235-261.

9 Christian Prager, "Enanos en la corte: acompañantes de los señores y mensajeros del inframundo", en *Los Mayas. Una Civilización Milenaria*, ed. Nikolai Grube (Colonia:







Figura 2.7
Maraca con la figura de una mujer acompañada de una figura pequeña
Isla de Jaina, Campeche
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con perforación
Colección Museo Amparo

Figura 2.8
Silbato-efigie femenino con deformación craneana
Isla de Jaina, Campeche
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado y cocido
Colección Museo Amparo

Figura 2.9
Mujer noble con tocado de cuentas
Isla de Jaina, Campeche
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con aplicaciones de pastillaje
Colección Museo Amparo

res contrahechos se alejaban de las habituales, los enanos, jorobados y otros seres con malformaciones eran consideraros seres sagrados bajo apariencia humana. Así, para los mayas estos personajes de aspecto físico especial formaron parte de la élite y las cortes, siendo nobles respetables, a menudo encargados de funciones aparentemente mundanas, como probar los alimentos del rey, o recoger los tributos entregados por los vasallos, incluso los regalos en las ceremonias de boda; todas ellas funciones de carácter administrativo. También participaron en la construcción de monumentos, pues en la firma de una estela parece que mencionan a uno de estos personajes. Mientras que estos señores de pequeña estatura eran seres apreciados dentro de la corte maya, en el centro de México, según describen los cronistas, eran tratados como bufones que distraían en las comidas y cenas de las cortes mexicas, o se les tenía en recintos, que fray Bernardino de Sahagún define como "zoológicos humanos". Llama la atención que estos personajes, especialmente los que sufren acondroplasia o enanismo, sean representados en un muy variado número de monumentos. Los nombres de estos individuos, en los textos jeroglíficos, son *ch'aat* o *nol*, términos que equivalen a 'enano', mientras que *masul* quiere decir 'duende'.

Sus imágenes se reprodujeron en las más variadas actitudes. En pintura mural, degustando un cuenco de atole. En estelas, en escenas de matrimonio o acompañando al rey. En vasijas, en escenas de corte, como las descritas, o participando de narrativas mitológicas. También se representaron en peldaños de escaleras donde se les ve jugando a la pelota en un ambiente sagrado o sobrehumano. Y por supuesto, se encuentran en un gran número de figurillas de barro. Según recoge Nicolás Balutet en un artículo sobre estos personajes, en 1957, durante las excavaciones de 389 tumbas de la isla de Jaina, Campeche, el 5 por ciento de las imágenes humanas correspondían a enanos.

Era costumbre durante el Clásico tardío (600-909 d.C.) representar a los señores mayas mirándose en un espejo que sostenía un enano, ya que ésta era una de las tareas de estos personajes. Autores como Miller y Martin[10] sostienen que estos seres pequeños en particular no eran de carne y hueso sino efigies como soportes espejo. Tal es así, que contamos incluso con reversos de espejos donde se

Editorial Konemann, 2000), 278-279.

10 Mary E. Miller y Simon Martin, *Courtly Art of the Ancient Maya* (Washington D.C.: National Gallery of Art; San Francisco: Fine Art Museums of San Francisco; New York: Thames and Hudson, 2004), 43.

grabaron escenas de danzas rituales ejecutadas por enanos. El brillo pulido de la obsidiana o pirita con la que se realizaban los espejos permitía al gobernante reflejarse. Seguramente era una situación mágica donde el individuo se desdoblaba en dos, como se observa en esta vasija, donde el rey se mira en un espejo sujetado por un enano (Figura 2.10).

En uno de los vasos del Museo se representan dos situaciones diferentes de un mismo dignatario (Figura 2.11). En una de ellas un conjuro; en la otra, el soberano se mira en un espejo, aunque en este caso sin el ayudante o talla del enano.

Seguramente el enano participaba de ese carácter mágico que tenía el espejo y que permitía duplicar al personaje reflejado, tal y como sugieren las figurillas de enanos modeladas en barro que portan en el pecho un espejo, como se advierte en el silbato modelado de un enano en estilo Jaina (Figura 2.12). El artista marcó de forma llamativa su modelación cefálica y exageró las malformaciones del protagonista abultando el vientre y los rasgos de la cara. Interesante es su vestimenta, que parece más la de un capitán de guerra que la de un sacerdote de la corte. Todo su cuerpo está cubierto con una cota realizada con placas que pudieron estar hechas de concha, lo que le señala como un personaje que debió participar de alguna manera en las cuestiones bélicas. No obstante, los silbatos pudieron tener una función tal vez lúdica, y en ese caso el pequeño personaje pudo ser simplemente una "marioneta" que escenificaba a un guerrero.

No es de extrañar que los seres pequeños fuesen mágicos con vínculos con el universo sagrado. Algo similar piensan los mayas de hoy día de los *alux*, geniecillos o personajes pequeños y yerbateros que habitan las ruinas, con ciertas características y poderes mágicos.

Entre las obras que alberga el Museo Amparo se encuentran al menos tres enanos. Uno de ellos sería la pieza que se ha comentado más arriba, mientras que los otros dos forman parte de una estela fracturada que tiene perdida la parte baja, donde se les debió representar, pero los textos los identifican por sus nombres y aclaran que son enanos. Debido a que los enanos ocupan un porcentaje muy alto del total de personajes representados en el arte del Clásico tardío de las Tierras Bajas Centrales, podemos conjeturar que debió ser una malformación congénita habitual en las cortes de esa época y en la región. Ya que no se conocen representaciones de enanos en las Tierras Bajas Septentrionales –a pesar de que los *alux* son muy

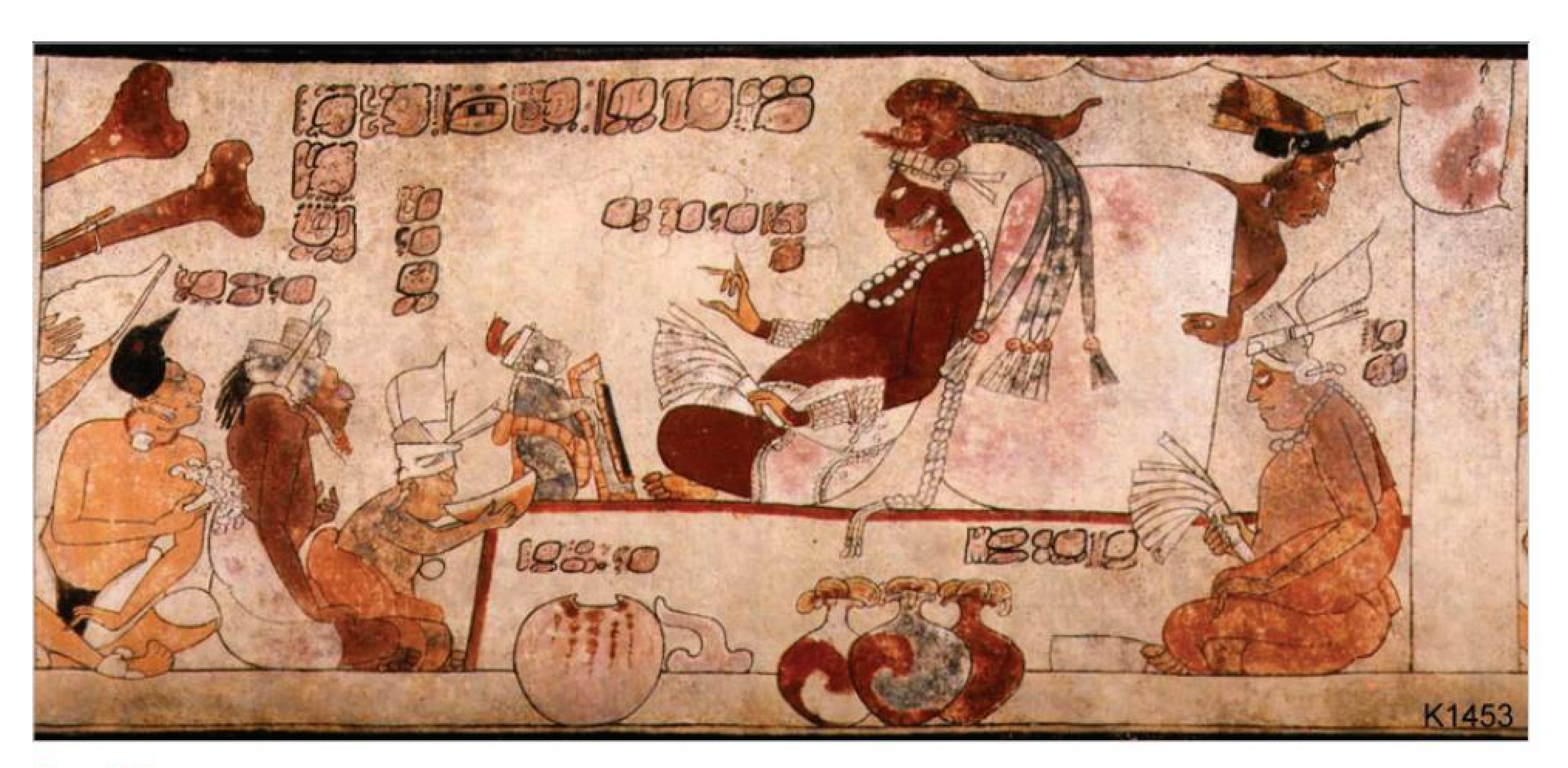


Figura 2.10
Vasija con una escena de la corte, donde el rey se mira en un espejo sujetado por un enano, probablemente una efigie que ejerce de soporte. Otro enano se encuentra degustando la bebida de un cuenco
Procedencia desconocida, probablemente región del Petén
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
K1453
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr



Figura 2.11
Vaso con representación de dos personajes
Norte de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado, rebajado, inciso, pintado y estucado
Colección Museo Amparo



Figura 2.12
Silbato-efigie con la representación de un sacerdote
Isla de Jaina, Campeche
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con perforaciones
Colección Museo Amparo

comunes en el folklore maya yucateco– tal vez indique que en esta zona ese tipo de deformación no se dio como en el sur. Sin embargo, conviene decir que el enanismo es una circunstancia muy rara, que en el mundo moderno tan sólo se da entre uno de cada diez mil y uno de cada cien mil habitantes, y no existen razones para creer que en las sociedades antiguas era muy diferente. Además, debido a los atributos sagrados que los mayas les atribuyeron a tales personas, seguro no fueron sepultados de forma "común". De hecho, al parecer, sólo existen dos esqueletos de acondroplásicos reportados en toda Mesoamérica.[11] ¿Qué podemos concluir de estos datos aparentemente contradictorios?

En primer lugar, ello nos confirma que el arte es una "realidad" alternativa creada por los pintores y escultores, que se aparta o desvía de la "realidad" experimentada por razones retóricas y con propósitos persuasivos, a saber: mostrar que el gobernante maya controlaba el tiempo-espacio sagrado. Pero también nos lleva a sospechar que los abundantes enanos representados en las escenas mayas de las Tierras Bajas Centrales pudieron ser en realidad no seres humanos, sino entidades del mundo sagrado e imperceptible, semejantes a los *alux* ya mencionados.

Otros personajes que formaban parte de las cortes "ilustradas" mayas fueron los escultores o *ajuxul*. En la figurilla que representa a un noble ricamente ataviado sujetando una máscara esculpida en la mano (Figura 2.13), el noble con la cara esgrafiada parece ser el responsable de la pieza y por tanto el escultor. El argumento para sugerir esta idea se encuentra en la representación del mismo cortesano, que lleva sujetas a la cintura otras dos máscaras. Puede ser que luzca estas máscaras en señal de vínculo o relación con ellas –al igual que los enanos se representaban con espejos y asociados a ellos–, en este caso el escultor se representa con máscaras como divulgación de su actividad laboral. Bien es cierto que es más común observar esas máscaras de ancestros en las cinturas de los soberanos engalanados en estelas. Por eso, este personaje podría ser alguien relevante de la corte que porta a sus ancestros en la cintura; es más, podría sujetar su propio retrato en sus manos. Todos sus ornamentos, collares de cuentas, muñequeras de jade y el adornado color azul de su tocado y cabello, lo señalan como un personaje noble y de alto rango dentro de la corte maya, bien escultor o poseedor de aquellas máscaras.

11 Vera Tiesler, Comunicación personal, 5 de marzo de 2017.



Figura 2.13
Personaje sentado en flor de loto
Isla de Jaina, Campeche
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con pastillaje, con secciones estucadas y pintadas
Colección Museo Amparo

Algunas vasijas mayas muestran escribas o escultores modelando o esculpiendo máscaras que reproducen el mito de los 'Seis Primeros Hombres Brillantes' o *Wak Yahx Lem Winik*. El ambiente donde se produce esa narrativa es de carácter mítico.[12] Esto se aprecia también en los manuscritos posclásicos. Como se ve en las páginas 65a y 95-96d de *El Códice de Madrid*, son los propios dioses del maíz y de la lluvia, Chaahk, los que están esculpiendo las máscaras, lo que hace sospechar que esos mismos dioses formadores se encuentran en el interior de sus creaturas (los seres humanos), como tan brillantemente propone Alfredo López Austin en su artículo "El dios en el cuerpo".[13]

Otros cortesanos pueden ser reconocidos fácilmente por sus lujosos atuendos. Aunque desconocemos su rango, suponemos que algunos podrían ser comerciantes acaudalados. No hay que olvidar que el comercio era una de las actividades más lucrativas de aquella época, y no se puede descartar que estos potenciales mercaderes fuesen igualmente nobles cortesanos.

La figurilla estilo Jaina que muestra un personaje con un elaborado tocado, tiene una cuenta esférica de jade en el centro, al igual que el collar en su garganta y un faldellín enrollado en la cintura (Figura 2.14). Un atuendo propio de cualquier noble de los representados en las vasijas. Resalta llamativamente la exagerada modelación de la frente y el diseño pronunciadísimo de la nariz que acompaña a la modificación de cefálica artificial. Estas tendencias estilísticas fueron especialmente empleadas en la ciudad de Palenque durante los siglos VII-VIII d.C.

Los atuendos de los personajes nobles eran de lo más variados, como se observa en la diversidad de figurillas modeladas que resguarda el Museo, y siempre más descriptivos que los que lucen en las escenas de corte de las vasijas clásicas. Este personaje masculino lleva la cabeza descubierta y el cabello suelto, pero desde luego lo que llama la atención es el enredo en la cintura que arrastra hasta los pies (Figura 2.15). Muchas veces la vestimenta trasmite no sólo estatus, sino tendencias estilísticas y otras cuestiones regionales como se ve en la versatilidad de la indumentaria de las figurillas de barro de la colección del Museo Amparo.

12 Dimitri Beliaev y Albert Davletshin, "'It Was Then That That Which Had Been Clay Turned into a Man': Reconstructing Maya Anthropogonic Myths", *Slovak Journal of the Study of Religion*, vol. 9, núm. 2 (2014): 7.

13 Alfredo López Austin, "El dios en el cuerpo", *Dimensión antropológica*, año 16, núm. 46 (mayo-agosto de 2009): 10.



Figura 2.14
Hombre de pie con los brazos cruzados
Isla de Jaina, Campeche
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado, con aplicaciones de pastillaje
y secciones pintadas
Colección Museo Amparo



Figura 2.15
Noble ricamente ataviado
Isla de Jaina, Campeche
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con pastillaje e incisiones pintadas
Colección Museo Amparo

Bibliografía

Beliaev, Dimitri, y Albert Davletshin. "'It Was Then That That Which Had Been Clay Turned into a Man': Reconstructing Maya Anthropogonic Myths". *Slovak Journal of the Study of Religion*, vol. 9, núm. 2 (2014).

Boucher, Sylviane, y Lucía Quiñones. "Entre mercados, ferias y festines: Los murales de la Sub 1-4 de Chiik Nahb, Calakmul". *Mayab,* núm. 19 (2007): 27-50.

Fuente, Beatriz de la. "El arte del retrato entre los mayas". *Artes de México. Reseña del retrato mexicano,* año XVII, núm. 132 (1970): 7-22.

García Barrios, Ana, y Ramón Carrasco. "Una aproximación a los estilos pictóricos de la Pirámide de las Pinturas de la Acrópolis Chiik Nahb´de Calakmul". En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, vol. II, editado por J. Pedro Laporte, B. Arroyo y H. E. Mejía, 667-772. Guatemala: Museo Aurora; Universidad San Carlos; Fundación Tikal, 2008.

García Barrios, Ana, y Verónica A. Vázquez López. "The Weaving of Power: Women's Clothing and Protocol in the Seventh-Century Kingdom of Kaanu'l". *Latin American Indian Literatures Journal,* vol. 27, núm. 1 (primavera de 2011): 50-95.

_____. "Moda y protocolo femenino en el reino de Kanu'l (siglo VII d.C.)". En *Maya Daily Lives, Proceedings of the 13th European Maya Conference. Acta Mesoamericana 23,* editada por P. Nondédéo y A. Breton, 95-116. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, 2012.

Jackson, Sarah, y David S. Stuart. "The Aj K'uhun Title: Deciphering a Classic Maya Term of Rank". *Ancient Mesoamerica*, vol. 12, núm. 2 (2001): 217-228.

Lacadena García-Gallo, Alfonso. "Gramática maya jeroglífica", material didáctico inédito elaborado con motivo de los talleres de escritura jeroglífica maya que tuvieron lugar en el marco de la *15ª European Maya Conference*. Madrid: Museo de América, 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2010.

_____. "El título *lakam*: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas clásicos". Ponencia presentada en el *52º Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla: 17 al 21 de julio de 2006.

López Austin, Alfredo. "El dios en el cuerpo". *Dimensión antropológica*, año 16, núm. 46 (mayo-agosto de 2009): 1-45.

Miller, Mary E., y Simon Martin. *Courtly Art of the Ancient Maya*. Washington D.C.: National Gallery of Art; San Francisco: Fine Art Museums of San Francisco; New York: Thames and Hudson, 2004.

Prager, Christian. "Enanos en la corte: acompañantes de los señores y mensajeros del inframundo". En *Los Mayas. Una Civilización Milenaria*, editado por Nikolai Grube, 278-279. Colonia: Editorial Konemann, 2000.

Valencia Rivera, Rogelio, y Ana García Barrios. "Rituales de invocación al dios K'awiil". En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público,* editado por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva, 235-261. Madrid: Grupo de investigación Andalucía-América, Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas, Sociedad Española de Estudios Mayas; México: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010.

Zender, Marc U. "A Study of Classic Maya Priesthood". Tesis de doctorado, Department of Archaeology, University of Calgary, 2004.

Bibliografía adicional

Balutet, Nicolás. "La importancia de los enanos en el mundo maya precolombino". *Indiana*, núm. 26 (2009): 81-103.

Carrasco, Ramón, y María Cordeiro. "Las pinturas murales de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb, en Calakmul, México". En *Maya Archaeology 2*, editado por Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore, 8-58. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2012. Traducido en: www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf.

Fields, Virginia M., y Dorie Reents-Budet, editores. *Los mayas: señores de la creación. Los orígenes de la realeza sagrada*. San Sebastián: Nerea, 2005.

Gallegos Gómora, Miriam Judith. "Mujeres y hombres de barro. Figurillas de Comalcalco". *Arqueología Mexicana,* vol. XI, núm. 61 (mayo-junio 2003): 48-51.

García Valgañón, Rocío. *La representación de las ancianas mayas prehispánicas de Tierras Bajas desde una perspectiva de género*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Houston, Stephen D. *The Life Within. Classic Maya and the Matter of Permanence*. New Haven: University of Yale, 2014.

Inomata, Takeshi, y Stephen D. Houston, editores. *Royal Courts of the Ancient,* 2 vols. Boulder: Westview Press, 2001.

Martin, Simon, y Nikolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas.* México: Planeta, 2002.

Martin, Simon. "Jeroglíficos de la pirámide pintada: la epigrafía de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb, Calakmul, México". En *Maya Archaeology 2*, editado por Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore, 8-59. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2012. Traducido en: www.mesoweb.com/es/articulos/Martin2012.pdf.

Rodríguez Manjavacas, Asier. "El señor sagrado: los gobernantes". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 283-298. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "Los miembros de la corte". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 299-310. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.



III. La palabra visible y el sistema de escritura

Los antiguos mayas contaron con un sistema de escritura por medio del cual podían representar sus idiomas hablados o lenguas naturales. Se trata de un sistema que los especialistas actuales clasifican como *logofonético,*[1] pues está compuesto básicamente por *logogramas* y *fonogramas* (conceptos que más adelante explicaremos), semejante a otras escrituras del mundo antiguo y moderno, entre ellas el sumerio, el acadio, el hitita cuneiforme, el luvita jeroglífico, el lineal b micénico, el náhuatl y el japonés.

De acuerdo con fray Diego López Cogolludo,[2] los mayas creían que la escritura fue inventada por su dios supremo Itzamna', sumo sacerdote del panteón maya. Tal vez por ello su gestión, manejo y producción, al menos en tiempos cercanos a la Conquista, estuvo a cargo de los sacerdotes politeístas. Los misioneros católicos que llegaron al mundo maya durante los siglos XVI y XVII percibieron con acierto esta liga entre la escritura jeroglífica y la antigua religión prehispánica, por lo que se dieron cuenta de que, si ésta seguía existiendo, sería un obstáculo para la evangelización. Por esa razón emprendieron fuertes campañas institucionales, encabezadas por el Provisorato de Indios de Yucatán,[3] que dieron como resultado la erradicación completa de los escribas y lectores capaces de entender ese sistema.

Página anterior
Figura 3.1
Cabeza con tocado
Estilo Palencano
Santa Elena, Tabasco
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Estuco modelado
Colección Museo Amparo

En algún momento del siglo XVIII dejaron de existir personas que fueran capaces de comprender esta escritura. Esta es la razón por la que hubo necesidad de descifrarla en tiempos modernos, utilizando

1 Yuri V. Knórosov, *La antigua escritura de los pueblos de América Central*, trad. Adolfo Sánchez Vázquez (México: Embajada de la URSS, 1953).

2 Fray Diego López Cogolludo, *Historia de Yucatán* (1688), Linkgua Historia, 206 (Barcelona: Red Ediciones, 2012).

3 John F. Chuchiak IV, "The Indian Inquisition and the Extirpation of Idolatry: The Process of Punishment in the Provisorato de Indios in Colonial Yucatan, 1563-1821" (Tesis de doctorado, Tulane University, 2000).

métodos y enfoques académicos. La historia del desciframiento de la escritura maya ha sido materia de un nutrido número de publicaciones, al menos desde 1962, con el trabajo de David H. Kelley, y en años más recientes destacan los libros de Maricela Ayala Falcón y Michael D. Coe.[4] *Grosso modo* puede decirse que en una primera etapa (*ca*. 1832-1893) el estudio de este sistema de escritura se enfocó en los códices existentes en Europa (Dresde, Madrid y París), en el desciframiento del sistema aritmético y en el debate sobre si la escritura maya era fonética o no.[5] La segunda etapa (*ca*. 1894-1952) se caracteriza porque durante ella imperó la postura de que la escritura maya no era fonética, sino "ideográfica", y los mayores logros se dieron en el desciframiento de los jeroglifos asociados con el calendario, así como en el estudio de los diferentes sistemas cronológicos.[6] De forma convencional, podría establecerse tentativamente que la tercera etapa (*ca*. 1953-1972) se caracteriza por el rescate del punto de vista fonético, ahora con argumentos teóricos modernos, así como en la demostración de que las inscripciones públicas y semipúblicas de piedra no sólo contenían información calendárica y ritual, sino que hablaban de la vida y gestión pública de los gobernantes mayas.[7]

Durante la cuarta etapa (*ca*. 1973-1997), tuvo lugar una explosión y aceleración sin precedente en el desciframiento de los jeroglifos no calendáricos, tanto en monumentos como en vasijas, empleando para ello el llamado método de análisis estructural (comparación de cláusulas o secuencias de jeroglifos más o menos recurrentes o repetitivas entre sí).[8] La comprensión de los entresijos políticos e históricos de los gobernantes de cada ciudad maya fue llevada a cabo mayormente en esta época.[9] Como resultado de esta fructífera

4 Maricela Ayala Falcón, *El fonetismo en la escritura maya*, Serie Cuadernos, 17 (México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1985). Michael D. Coe, *Breaking the Maya Code,* Tercera edición (New York: Thames and Hudson, 2012).

5 Elsa Ortega Peña, *Fundamentos de epigrafía maya en los investigadores alemanes del siglo XIX* (San Cristóbal de las Casas: Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, UNAM, 2001).

6 J. Eric S. Thompson, *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction* (1950), The Civilization of the American Indian Series (Norman: University of Oklahoma Press, 1960).

7 Yuri V. Knórosov, "Knórosov's Deciphering of Maya Glyphs", *Current Digest of the Soviet Press*, vol. 4, núm. 50 (1953): 3-10. Knórosov, *La antigua.* Tatiana A. Proskouriakoff, "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala", *American Antiquity*, núm. 25 (1960): 454-475. David H. Kelley, *Deciphering the Maya Script* (Austin: University of Texas Press, 1976), 46-47.

8 David S. Stuart, *Ten Phonetic Syllables*, Research Reports on Ancient Maya Writing, 14 (Washington D.C.: Center for Maya Research, 1987), 46-47.

9 Simon Martin y Nikolai Grube, *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas* (México: Planeta, 2002).

etapa, fue descifrado al menos 70 por ciento de la escritura jeroglífica, aunque aún no se entendía a cabalidad cuál o cuáles de los 32 idiomas mayas conocidos estaban plasmados en las inscripciones.

Ese logro sólo fue alcanzado durante la quinta etapa (*ca.* 1998-2017), cuando se descubrió que había una lengua oficial para escribir, emparentada con el choltí colonial y con el chortí moderno.[10] Se lograron importantes avances en la comprensión de la gramática de esa lengua[11] y se dieron los primeros avances en el análisis literario de los textos jeroglíficos mayas,[12] encontrando que tenían tropos y figuras retóricas. Las fechas propuestas aquí para estas etapas son convencionales, toda vez que ninguna de estas corrientes académicas se extingue del todo luego de los años que se proponen como límites. Un ejemplo es el estudio de los estilos y transformación caligráfica o paleográfica de los jeroglifos mayas, que ha sido cultivado por diversos investigadores a lo largo del tiempo de manera meticulosa, y que no se puede suscribir a ninguna de estas etapas en específico; aunque el trabajo más sistemático que sobre este último tema ha sido realizado, es la tesis doctoral de Alfonso Lacadena García-Gallo, de 1995.

Sistemas de escritura antiguos han sido descifrados desde el siglo XVIII hasta hoy, cuando los estudiosos pudieron comprender la escritura de Palmira (1754) y la del imperio persa sasánida (1787), cuyos antecedentes metodológicos permitieron la lectura de la

10 Stephen D. Houston, John Robertson y David S. Stuart, "The Language of Classic Maya Inscriptions", *Current Anthropology*, vol. 41, núm. 3 (2000): 321-356.

11 Nikolai Grube, "A Short Grammar of Classic Mayan", en *Notebook for the XXVIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas* (Austin: Institute of Latin American Studies, College of Fine Arts, Department of Art and Art History, The University of Texas at Austin, 2002), 22-38. Lucero Meléndez Guadarrama, "Análisis de los métodos de la lingüística histórica empleados por la corriente gramatical en el caso de la epigrafía maya" (Tesis de licenciatura en Lingüística, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004) Disponible en línea: http://www.wayeb.org/download/theses/melendez_2004.pdf). Søren Wichmann, ed. *The Linguistics of Maya Writing* (Salt Lake City: The University of Utah Press, 2004). David S. Stuart, *Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyphic Forum* (Austin: Department of Art and Art History, The University of Texas, 2005). Lacadena García-Gallo, "Gramática maya…". Danny Law, *Language Contact, Inherited Similarity and Social Difference. The Story of Linguistic Interaction in the Maya Lowlands*, Current Issues in Linguistic Theory, 328 (Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014). Erik Velásquez García, "Gramática de los jeroglíficos mayas: una nueva revolución en el campo de la epigrafía (1998-2013)", en *Memorias del IV Encuentro de la Sociedad Mexicana de Historiografía Lingüística (Somehil), 23-27 de mayo de 2011*, eds. Bárbara Cifuentes García y Ascensión Hernández Triviño, entregado para publicación (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, s.f.).

12 Alfonso Lacadena García-Gallo, "Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua", en *Texto y contexto: perspectivas intraculturales en el análisis de la literatura maya yucateca*. Estudios Americanistas de la Universidad de Bonn, 47, eds. Antje Gunsenheimer, Tsubasa Okoshi y John F. Chuchiak IV (Bonn: Shaker Verlag Aachen, 2009), 31-52.

Piedra de Rosetta en 1824 y de la Gran Roca de Behistún en 1846, que contiene una crónica de las campañas militares del rey Darío en persa cuneiforme, babilónico y elamita.[13] La experiencia acumulada desde entonces ha demostrado que para aspirar al éxito en el desciframiento de algún sistema de escritura se requieren al menos tres ingredientes básicos:[14] a) un corpus de ejemplos abundante, b) el conocimiento de la lengua o idioma que está representado y c) la presencia de un *biescrito*, esto es, un documento que contenga algún ejemplo del sistema que deseamos descifrar, con su glosa, traducción o versión sinóptica al lado, registrada en otro sistema de escritura que sí entendemos, semejante a la Piedra de Rosetta o a la Gran Roca de Behistún.

Estos tres requisitos básicos los tiene la escritura jeroglífica maya, razón por la que pudo ser descifrada. En primer lugar, cuenta con un corpus de por lo menos 10 000 textos jeroglíficos, suficiente para poder contrastar o comprobar propuestas de desciframiento en distintos contextos o ejemplos. En segundo lugar, aunque es cierto que hasta el año 2000 no tuvimos certeza precisa sobre qué lengua o lenguas representa ese sistema de escritura,[15] siempre se supo que se trataba de algún idioma de la familia mayance, y como las lenguas de dicha familia comparten un alto porcentaje de palabras o elementos léxicos, el desciframiento pudo lograrse con la ayuda de diccionarios. Finalmente, nuestro biescrito es la *Relación de las cosas de Yucatán*, escrita por fray Diego de Landa *ca*. 1566,[16] pues se trata casi de la única fuente de la época colonial que contiene ejemplos útiles de jeroglifos mayas, con sus glosas en alfabeto latino.

El ejemplo más temprano de escritura jeroglífica maya data aproximadamente del año 100 a.C. y fue encontrado en un fragmento de pintura mural del sitio arqueológico de San Bartolo, en el noreste del Petén guatemalteco; mientras que los ejemplos más tardíos se encuentran en manuscritos indígenas de la época novohispana, escritos en maya yucateco, pero con caracteres latinos (el *Códice Pérez* y algunos de los libros de Chilam Balam). De manera que se trata de un sistema de escritura que existió por lo menos durante 1800

13 Maurice W. M. Pope, *Detectives del pasado. Una historia del desciframiento. De los jeroglíficos egipcios a la escritura maya* (Madrid: Oberón, 2003).

14 Stephen D., Houston y Michael D. Coe, "Has Isthmian Writing been Deciphered?", *Mexicon: Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika*, vol. XXV, núm. 6 (2003): 151-161.

15 Houston, Robertson y Stuart, "The Language…", 321-356.

16 Fray Diego de Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán* (1566), ed. Miguel Rivera Dorado, Historia, 16 (Madrid: Biblioteca Americana, 1992), 10.

años. No obstante, conviene aclarar que los mayas no inventaron su propio sistema de escritura, sino que lo tomaron de culturas mesoamericanas que ya estaban escribiendo siglos antes que ellos; simplemente adaptaron esos sistemas de escritura a sus propias necesidades lingüísticas.[17] Conviene decir que la escritura logosilábica maya cuenta con alrededor de 800 o 900 jeroglifos o grafemas; sin embargo, ningún escriba usó jamás los 900, sino únicamente entre 250 y 400.[18]

¿Qué pasaba con los otros 400 o 500? Cayeron en desuso o se habían descontinuado en la época de nuestro escriba hipotético, en tanto el resto aún no se había inventado. Esto obedece a que en esos 1800 o 2000 años en que ese sistema de escritura existió, nunca fue un sistema muerto o estático, sino que era cambiante en cuanto a variantes gráficas, estilos paleográficos e incluso algunos rasgos que atañen a las convenciones ortográficas y a la gramática de la lengua o lenguas representadas, ya que no todos los textos están en la lengua oficial cholana antigua mencionada; también existen documentos tardíos donde dicho idioma mayance coexiste con otro de la misma familia, que era el que se hablaba en la región correspondiente.[19] Por ejemplo, es como si Erasmo de Rotterdam escribiera tanto en latín (la lengua oficial de los eruditos de su época) como en flamenco (su lengua vernácula).

Desde el punto de vista geográfico, se trata de un fenómeno casi totalmente exclusivo de las Tierras Bajas, toda vez que existen ejemplos de textos jeroglíficos mayas en la Península de Yucatán (México), Belice, el Departamento del Petén (Guatemala), el noreste de Chiapas (México), el oriente de Tabasco (México) y el Departamento de Copán (Honduras), con excepción de una época acotada del período Clásico temprano (250-600 d.C.), donde también existían inscripciones mayas en Kaminaljuyú, sitio que ahora ha sido devorado por la moderna ciudad de Guatemala.

17 Alfonso Lacadena García-Gallo, "Historical Implications of the Presence of non-Mayan Linguistic Features in the Maya Script", en *The Maya and Their Neighbours: Internal and External Contacts Through Time. 10th European Maya Conference, Leiden, December 2005.* Acta Mesoamericana, 22, eds. Laura van Broekhoven, Rogelio Valencia Rivera, Benjamin Vis y Frauke Sasche (Markt Schwaben: Verlag Anton Sauwrein, 2010), 29-39.

18 Nikolai Grube, "Observations on the History of Maya Hieroglyphic Writing", en *Seventh Palenque Round Table, 1989*, eds. Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields (San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 1994), 177-186.

19 Alfonso Lacadena García-Gallo, "Bilingüismo en el Códice de Madrid", *Los investigadores de la cultura maya*, núm. 5 (1997): 184-204, y otros después de él.

Los mayas escribieron sobre un gran número de soportes y categorías de objetos, tales como altares, anillos para el juego de pelota, columnas, dinteles, estelas, frisos, jambas, ladrillos, paneles, pilastras, tableros, etcétera, sin considerar las copiosas vasijas pintadas, modeladas o esgrafiadas, la pintura mural, la pintura rupestre, los ornamentos y enseres rituales de concha, hueso o piedra verde, las espinas de raya y las cajas de madera. Mención aparte merecen los códices de papel de amate, de los que se han recuperado unos cuantos en algunas tumbas (en estado tan crítico que no podemos adentrarnos en sus contenidos); otros muchos están representados en las escenas pintadas de los vasos y sólo han sobrevivido cuatro hasta el momento, elaborados entre los siglos XIV y XVI. Ciertamente muchos fueron destruidos por el celo de los evangelizadores españoles, pero con toda certeza fueron tantos o más los que se perdieron debido a las inclemencias del clima tropical. Es casi seguro que los mayas escribían sobre otros tipos de objetos más, pero debieron ser de carácter orgánico y por eso no se han preservado hasta el día de hoy; se descompusieron por culpa del calor y la humedad.

De acuerdo con Lacadena García-Gallo,[20] las inscripciones y textos pintados mayas pueden clasificarse en tres grandes géneros temáticos:

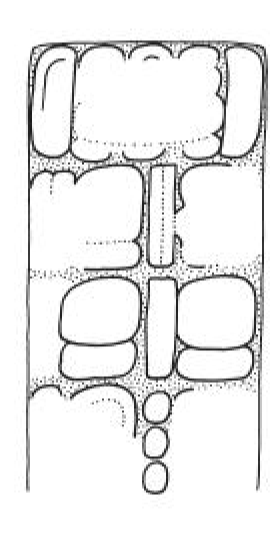
a) El *género histórico-mítico*, al que pertenece la inmensa mayoría de los monumentos públicos y semipúblicos de piedra o estuco; y que ha servido para que los estudiosos modernos comiencen a escribir la historia de los mayas, si bien los antiguos autores de esos textos no hacían la diferencia que nosotros hacemos, entre mito e historia. Los textos pertenecientes a este género están escritos en un lenguaje altamente formal y protocolario, pues se encuentran en aspecto completivo, tiempo pasado y tercera persona del singular. Dimitri Beliaev y Albert Davletshin[21] llaman a este tipo de textos *inscripciones conmemorativas reales*, y piensan que tuvieron la función de garantizar el poder y futuro de cada señorío maya. A este gran género pertenece el portaincensario de estuco del Museo Amparo (Figuras 3.1 y 3.2).

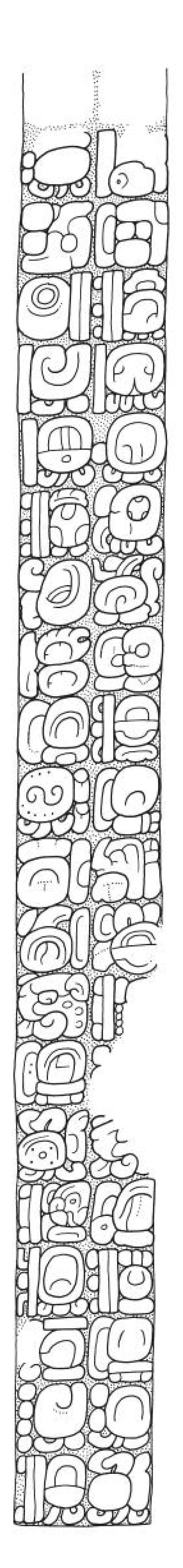
Página siguiente
Figura 3.2
Textos jeroglíficos del portaincensario de estuco, probablemente de Santa Elena, Tabasco
Dibujo de Simon Martin

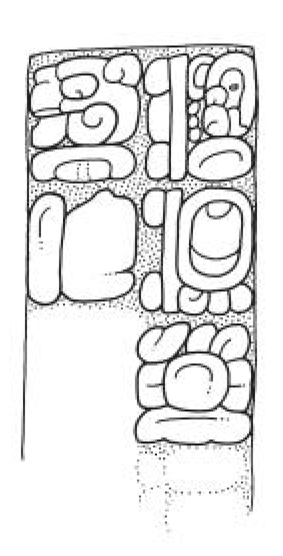
b) El *género profético* basado en el calendario adivinatorio de 260 días para anticipar el destino o conducta de los dioses. Los fundamentos

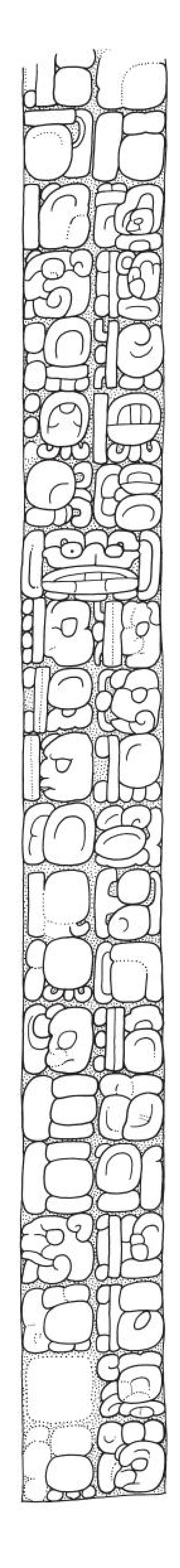
20 Alfonso Lacadena García-Gallo, "Concepciones del tiempo en el género profético maya: de los textos jeroglíficos a los libros de Chilam Balam" (Ponencia presentada en la *VII Mesa Redonda de Palenque: los mayas y las concepciones del tiempo*, Palenque: 27 de noviembre al 2 de diciembre de 2011).

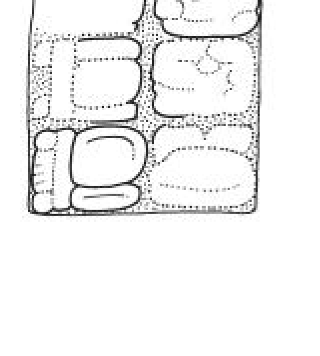
21 Beliaev y Davletshin, "'It Was Then That…", 2.

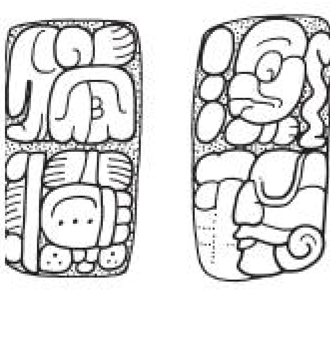




















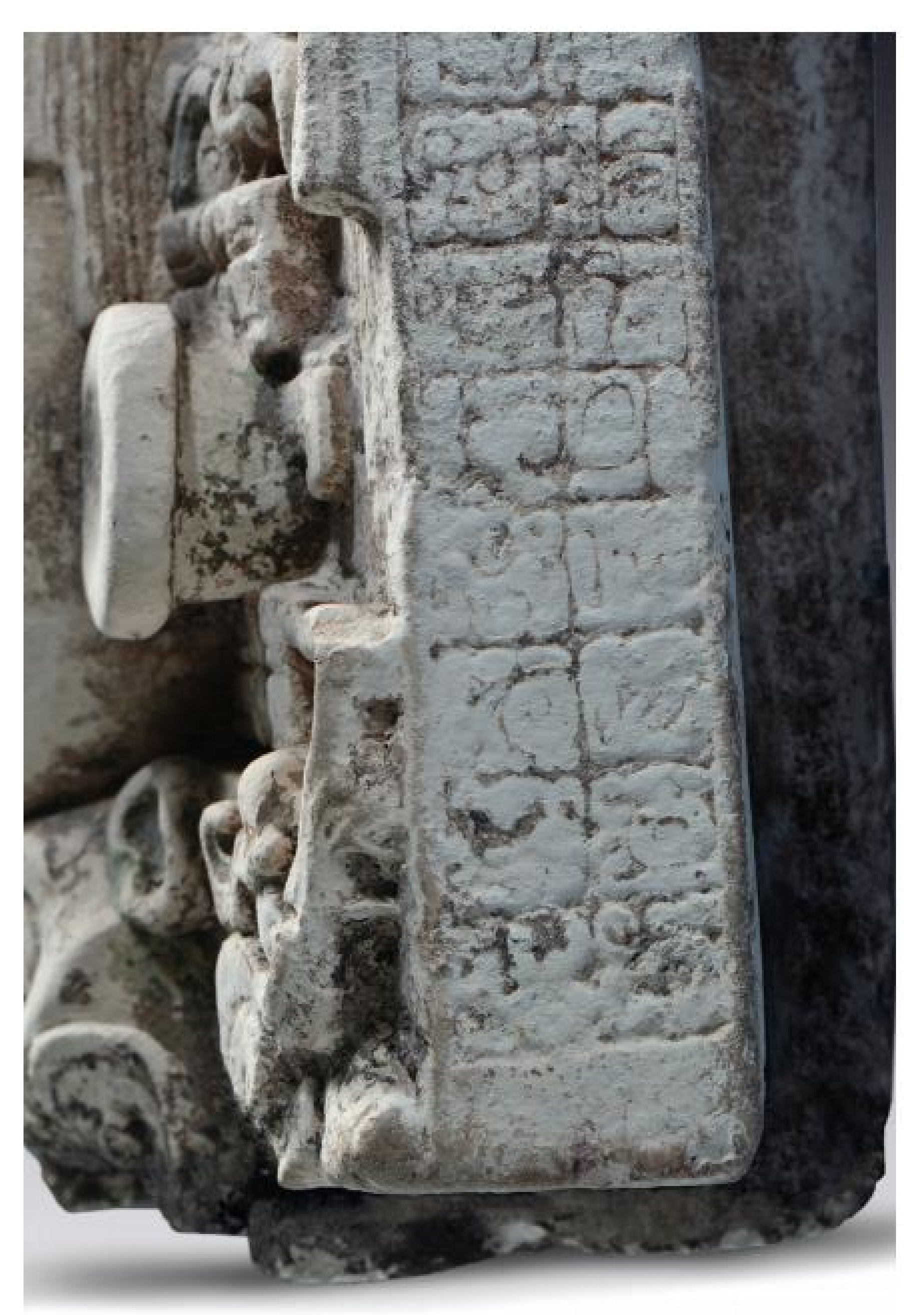












de esas profecías suelen casi siempre ser mitos cosmogónicos que no han sobrevivido hasta nosotros, pues los mayas creían que para atisbar el futuro hay que conocer el pasado; si bien existen ejemplos de este género en las inscripciones mayas del período Clásico, los más famosos y célebres son los almanaques y las tablas astronómicas de los códices que conocemos. En este género pueden encontrarse elementos lingüísticos que casi nunca están en las inscripciones, como por ejemplo verbos en aspecto incompletivo y tiempo futuro, así como expresiones optativas; una posible subcategoría dentro de este género son los textos augurales, que se encuentran en las tapas de bóveda de los períodos Clásico tardío y terminal.[22]

c) El *género ritual*, con excepción de algunas cuantas ceremonias de tipo calendárico, la mayoría de las veces se trata de un género críptico o difícil de entender para los investigadores modernos, toda vez que se mencionan frases y objetos rituales desconocidos para nosotros, así como conceptos que no han sobrevivido en los diccionarios de las lenguas mayances. Un alto porcentaje de las inscripciónes de Copán, Honduras, pertenece a este género que, por otra parte, es el más rico en expresividad, pues contiene toda clase de matices lingüísticos.

Beliaev y Davletshin[23] hablan de un cuarto género, al que denominan *posesivo-dedicatorio*; se trata de textos autorreferenciales de los soportes que los contienen (muebles o inmuebles); indican el nombre propio y común del objeto, el nombre y títulos de su poseedor humano o sagrado, así como el verbo de dedicación, consagración o activación ritual, lo que hace pensar que tal vez este cuarto género deba mejor considerarse como una subcategoría del género ritual. La jamba jeroglífica de Yucatán, resguardada por el Museo Amparo (Figura 3.3), pertenece por completo a esta categoría posesiva-dedicatoria, cuya función social, siguiendo a estos mismos autores, era aumentar el valor del objeto mismo e incrementar el estatus y prestigio social de su poseedor o patrocinador humano.

Página siguiente
Figura 3.3
Jamba de piedra con inscripciones jeroglíficas
Región Puuc, noroeste de la Península de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada
Colección Museo Amparo

Beliaev y Davletshin han estudiado también otro tipo de textos, presentes en algunas vasijas mayas, que hablan por entero de historietas o aventuras míticas de los dioses y animales sagrados, con

22 José Miguel García Campillo, "Textos augurales en las tapas de bóvedas clásicas de Yucatán", en *Anatomía de una civilización. Aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, núm. 4, ed. Andrés Ciudad Ruiz, *et al* (Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1998), 297-302.

23 Beliaev y Davletshin, "'It Was Then That…", 2-3.



cierto contenido humorístico.[24] Tal vez habría que considerar a este tipo de textos como un género menor. Igualmente menor podrían ser las glosas nominales de los *wahyis*, coesencias o naguales,[25] que aparecen en diversas vasijas mayas, pues remiten a temas asociados con el sueño, el alma y el espíritu.

Cada uno de estos géneros obedece a distintas funciones dentro de la sociedad maya, y de ello depende que algunos sean visibles o públicos entre un alto número de personas, otros tengan un acceso más acotado, y otros más estén hechos para ser vistos de cerca, en privado. Las fronteras entre estos géneros no son siempre nítidas ni estrictas, pues algunas inscripciones cuyos temas podrían adscribirse a uno de esos géneros, pueden contener pasajes menores que pertenecen a otro de ellos. Tal es el caso del mismo portaincensario de estuco del Museo Amparo, que si bien, casi todo se adscribe al *género histórico-mítico* o *conmemorativo real*, su breve pasaje de dedicación o consagración pertenece al *género posesivo-dedicatorio* (Figura 3.1).

Aunque muchos textos de piedra estaban exhibidos en plazas y lugares públicos donde podían ser contemplados por muchas personas, es casi seguro que menos del 5 por ciento de la población sabía leerlos. A este respecto, algunos cronistas españoles sugieren que los sacerdotes y hombres letrados los leían al pueblo en voz alta, en el contexto de determinadas ceremonias públicas. Por otra parte, aunque no pudieran leerlos, seguro que la gente comprendía mucho del mensaje iconográfico que solía acompañar a estas inscripciones logosilábicas, como ocurre en las iglesias cristianas, donde los fieles entienden hasta cierto punto las pinturas y esculturas de Cristo, la Virgen y los santos.

Antes de explicar cómo funciona la escritura jeroglífica maya, conviene que reparemos en que los investigadores modernos que la estudian se denominan *epigrafistas*. La epigrafía es una disciplina filológica cuya meta es estudiar y comprender los textos labrados en piedra, metal u otro material duro. Aunque en el estudio de las inscripciones griegas y latinas, así como de otras culturas de la

24 Dimitri Beliaev y Albert Davletshin, "Los sujetos novelísticos y las palabras obscenas: los mitos, los cuentos y las anécdotas en los textos mayas sobre cerámica del período Clásico", en *Sacred Books, Sacred Languages. Two Thousand Years of Ritual and Religious Maya Literatura. Proceedings of the 8th European Maya Conference. Madrid, November 25-30, 2003. Acta Mesoamericana 18*, eds. Rogelio Valencia Rivera y Genèvieve Le Fort (Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, 2006), 31-53.

25 Stephen D. Houston y David S. Stuart, *The Way Glyph: Evidence for "Co-Essence Among the Classic Maya"*, Research Reports on Ancient Maya Writing, vol. 30 (Washington D.C.: Center for Maya Research, 1989), 6-7.

antigüedad mediterránea, se aplica la diferencia entre epigrafía (el estudio de los textos esculpidos) y paleografía (el estudio de los textos pintados), en el caso de las culturas mesoamericanas no hacemos dicha distinción, por considerar que los principios y reglas de las escrituras que estudiamos son los mismos tanto en soportes duros como blandos, y que un mismo investigador debe manejar todo el corpus.[26]

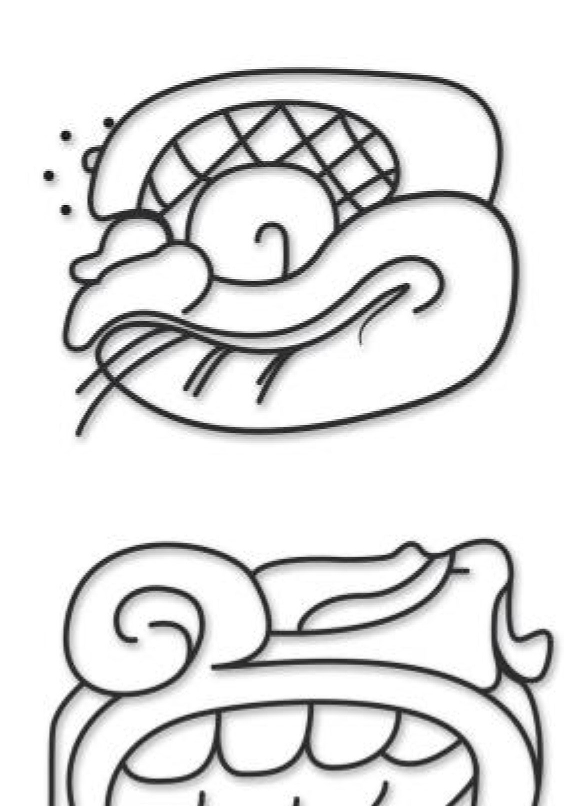


Figura 3.4
Logogramas CHAN y NAL
Basado Lacadena García-Gallo (2006)
Dibujo Angélica Alarcón

El ***repertorio de signos*** de la escritura maya consta principalmente de *logogramas* y *fonogramas*, aunque también existe un exiguo número de jeroglifos que no caen en ninguna de esas dos categorías, pues son *determinativos semánticos* o *marcas diacríticas*.

Los *logogramas* son jeroglifos que representan una palabra completa. Nosotros también tenemos logogramas en nuestro sistema de escritura. Algunos ejemplos son: #, ∞, %, 5, @. Podemos citar un par de ellos en el sistema maya: **CHAN**, 'serpiente', y **NAL**, 'elote' o 'mazorca de maíz tierna', que representamos con mayúsculas y en negritas, en un nivel de análisis que llamamos *transliteración* (Figura 3.4).[27] Los números de barras y puntos, así como sus personificaciones en variantes de cabezas, también son logogramas, del mismo modo que nuestro 5 arábigo o nuestro VIII romano también son logogramas.

Los *fonogramas*, por su parte, son jeroglifos que tienen sonido, pero no significado. Así como nuestras letras del alfabeto, que por sí solas y separadas no tienen más que sonido, y necesitan asociarse para formar palabras. La diferencia es que los fonogramas de los antiguos mayas no se leían como consonantes o vocales sueltas, sino como sílabas de estructura CV (consonante más vocal), **ba, be, bi, bo, bu, cha, che, chi, cho, chu, ha, he, hi, ho, hu, ja, je, ji, jo, ju**, etcétera. Por esa razón los fonogramas mayas también se conocen como *silabogramas* o *signos silábicos* (Figura 3.5). La transliteración exige que los escribamos con negritas, pero en minúsculas, a fin de distinguirlos de los logogramas.

El tercer componente del repertorio de signos son los *determinativos semánticos*. Nosotros carecemos de esa clase de signos cuando escribimos en español. Por eso resultan difíciles de explicar. Se trata

26 Alfonso Lacadena García-Gallo, "Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales" (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1995), 1-5.

27 Lacadena García-Gallo, "El título *lakam*...".

	a	e	i	o	u
	a	e	i	o	u
b	ba	be	bi	bo	bu
ch	cha	che	chi	cho	chu
ch’	ch’a	ch’e	ch’i	ch’o	ch’u
h	ha	he	hi	ho	hu
j	ja	je	ji	jo	ju
k	ka	ke	ki	ko	ku
k’	k’a	k’e	k’i	k’o	k’u
l	la	le	li	lo	lu
m	ma	me	mi	mo	mu

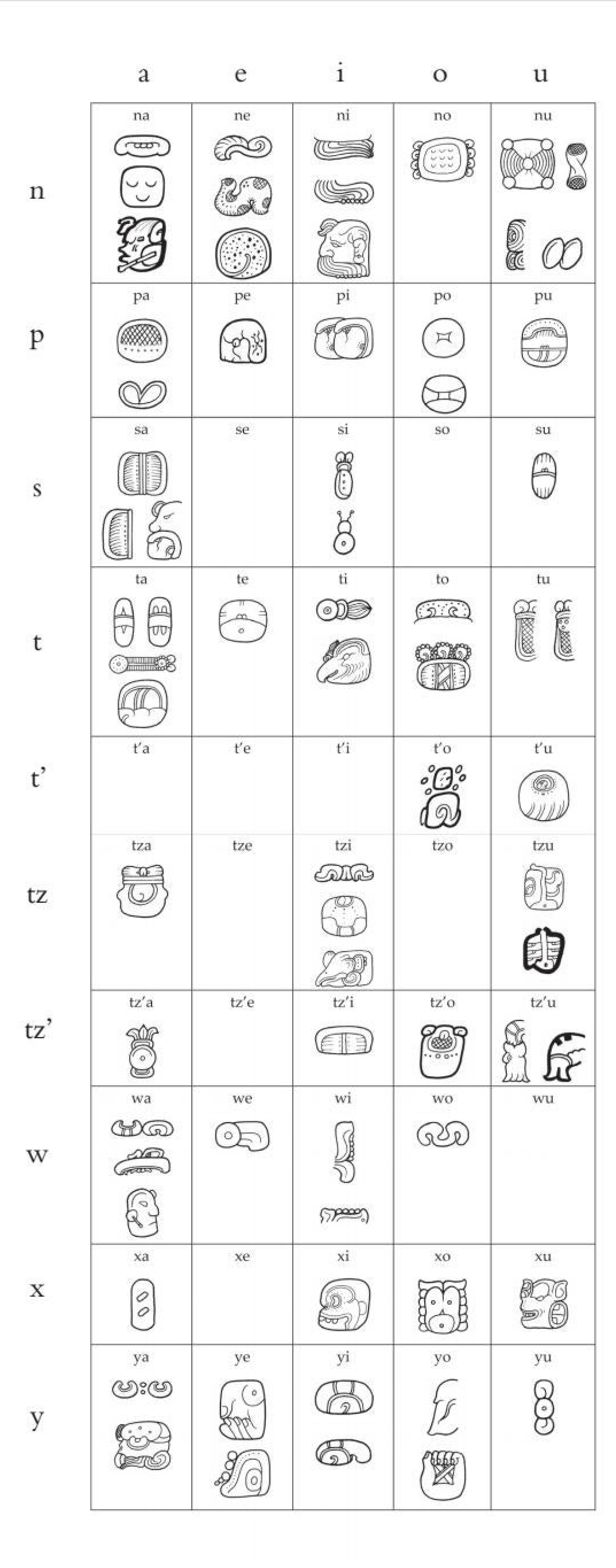


Figura 3.5
Silabario de la escritura jeroglífica maya
Harri Kettunen y Christophe Helmke (2018). *Introduction to Maya Hieroglyphs.* University of Helsinki
Dibujos Harri Kettunen

de jeroglifos que carecen de valor de lectura, pues no son ni logográficos ni fonográficos, aunque al adjuntarlos a palabras escritas modifican la acepción de la palabra, pero no su lectura. Suelen usarse en palabras homófonas o casi homófonas. Lacadena García-Gallo[28] reconoció dos de ellos, ya que hasta hace pocos años eran elusivos y los epigrafistas no estaban seguros de que existieran en la escritura maya, aunque son muy comunes en la escritura china y en la egipcia jeroglífica. Uno de ellos es el de las flamas, que cuando es un determinativo semántico carece de lectura, razón por la que en la transliteración lo escribimos en mayúsculas, en español, con blancas y en superíndice. En los ejemplos de abajo afecta primero al logograma **EL**, que significa 'quemar'. Si **EL** no tuviese el determinativo semántico de las flamas, se seguiría leyendo **EL**, pero ya no significaría 'quemar', sino 'salir'. En el ejemplo de la derecha, el determinativo semántico de las flamas afecta al logograma **TIL**, 'quemar'. Si **TIL** no llevara las flamas al lado también se seguiría leyendo **TIL**, pero con el sentido de 'tapir'. Es decir, esas flamas indican que la acepción de la palabra tiene algo que ver con fuego (Figura 3.6).

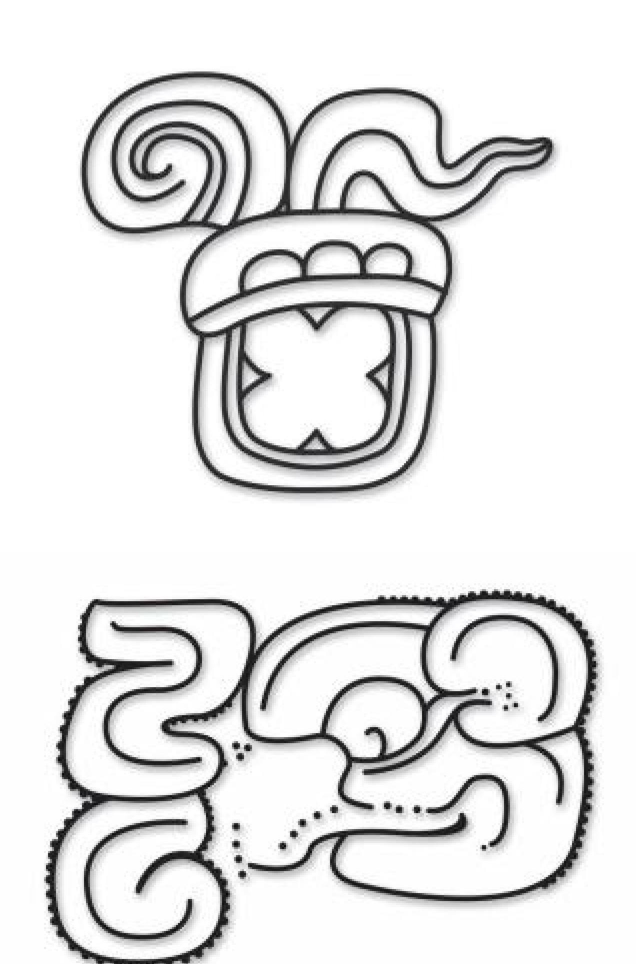


Figura 3.6
Palabras escritas con la ayuda de determinativos semánticos
De arriba a abajo $^{\text{FUEGO}}$EL y $^{\text{FUEGO}}$TIL
Basados en Lacadena García-Gallo (2010)
Dibujo Angélica Alarcón

Para terminar con el tema del repertorio de signos, sólo hay que decir que los mayas tenían *marcas diacríticas*. Es decir, grafemas que carecían de valor de lectura logográfico o silábico, pero que modicaban la prosodia o pronunciación del silabograma al que estaban adjuntos. David Stuart reconoció este tipo de signos en su brillante ensayo sobre la vasija de cacao de Río Azul.[29] El único diacrítico hasta ahora conocido tiene el aspecto de dos puntitos, como aquel que modifica al fonograma **ka**, para hacerlo leer como si estuviese escrito dos veces: **ka-ka** (Figura 3.7). Al representar su presencia en la transliteración, lo hacemos a través del número arábigo 2 en blancas y en superíndice, como en el ejemplo de abajo. No sin antes mencionar que en el siglo XXI aún usamos marcas diacríticas: nuestros acentos ortográficos, que si bien carecen de lectura logográfica o fonográfica, modifican la prosodia o pronunciación de los signos vocálicos que afectan.



Figura 3.7
Palabra escrita a través de fonogramas y de una marca diacrítica: ^{2}*ka-ka-wa*
Basado en David Stuart (2005)
Dibujo Angélica Alarcón

Dejando atrás el tema del repertorio de signos, los mayas también tenían tres ***recursos escriturarios***: la *complementación fonética*, el *princi-*



28 Lacadena García-Gallo, "Gramática maya...".

29 David S. Stuart, "The Río Azul Cacao Pot: Epigraphic Observations on the Function of a Maya Ceramic Vessel", *Antiquity*, núm. 62 (1988): 143-157. Stuart, *Sourcebook...*, 141. Marc U. Zender, "Diacritical Marks and Underspelling in the Classic Maya Script: Implications for Decipherment" (Tesis de maestría, Department of Archaeology, Faculty of Graduate Studies, University of Calgary, 1999).

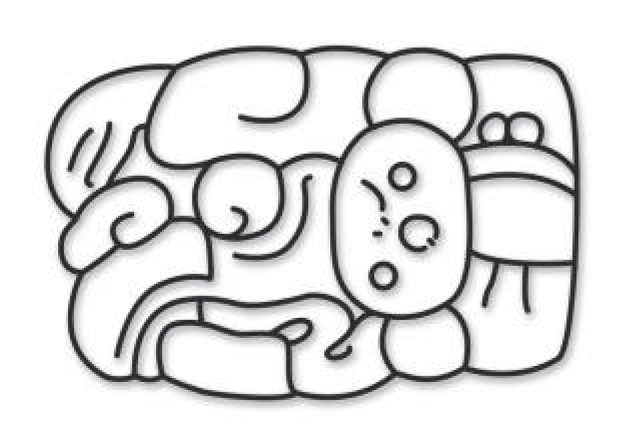


Figura 3.8
Nombre de Chaahk escrito a través del recurso escriturario de la complementación fonética: CHAK-ki
Basado en Lacadena García-Gallo (2006)
Dibujo Angélica Alarcón

pio de rebus y la *escritura redundante de logogramas homófomos*.
La *complementación fonética* simplemente consiste en adjuntar uno o más fonogramas a un logograma, con el fin de proporcionar una pista sobre el valor correcto de lectura del logograma, indicando con qué sonido comienza o termina la palabra, o ambas cosas a la vez. Por ejemplo, cuando nosotros escribimos 8 para decir 'ocho' y luego le ponemos un par de fonogramas *8va* para cambiar la lectura del logograma y leerlo 'octava'. En el ejemplo de abajo el logograma del dios de la lluvia, Chaahk, lleva a la derecha un signo silábico **ki** para indicar o reafirmar que la palabra termina con –k (Figura 3.8).



Figura 3.9
Logograma TZAK, 'agarrar', que también se puede usar en rebus para escribir TZAK, 'invocar'
Basado en Lacadena García-Gallo (2006)
Dibujo Angélica Alarcón

El *recurso del rebus* consiste en el uso de un logograma no por su significado, sino únicamente aprovechando su valor de lectura. Igual que los adolescentes del siglo XXI escriben, por ejemplo: salu2 (saludos) o 5PT (sin copete). Se trata de un recurso bastante habitual y común en muchos sistemas de escritura del mundo. Un ejemplo maya de los más comunes es el logograma del verbo **TZAK**, que significa 'agarrar' y 'una variedad de peces pequeños' (Figura 3.9). Es bastante corriente que se use para escribir el verbo homófono **TZAK**, 'conjurar' o 'invocar' dioses, aprovechando su valor de lectura y presciendiendo de su significado primario.

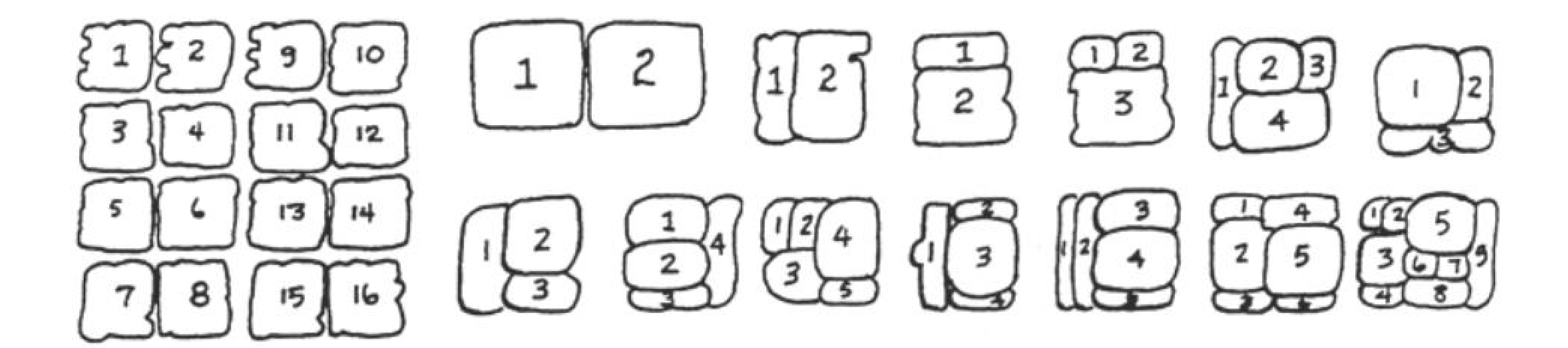
En el año 2013 el epigrafista español Lacadena García-Gallo reconoció un tercer recurso escriturario: la *escritura redundante de logogramas homófonos*. Aunque se trata de un recurso muy común en la escritura jeroglífica o logofonética náhuatl (un sistema que se restringe casi por entero a temas onomásticos), también hay algunos ejemplos en la escritura maya, como el que aparece abajo: se encuentra escrito dos veces el logograma **K'IN**, aunque en variantes diferentes, no para leerlo *k'ink'in*, sino simplemente *k'in*, 'Sol, tiempo, día, fiesta' o 'destino'. Todavía ignoramos por qué usaban de vez en cuando este recurso escriturario, pero al menos ya sabemos que existía (Figura 3.10).[30]



Figura 3.10
Palabra *k'in* escrita a través del recurso de dos logogramas redundantes y homófonos: K'IN-K'IN
Basado en David Stuart (2006)
Dibujo Angélica Alarcón

Dejando atrás los temas del repertorio de signos y de los recursos escriturarios, entramos a otro, que es el de las ***reglas de composición***, mismo que contiene cuatro aspectos o tópicos: el *orden de lectura*, el *uso de variantes de signos*, las *reglas para componer palabras* y las *reglas de abreviación*. Explicaremos brevemente en qué consiste cada uno.

30 David S. Stuart, "The Palenque Mythology. Materials to accompany presentations by David Stuart, Peter Mathews, Alfonso Morales, Erik Velásquez García, and Guillermo Bernal Romero", en *Sourcebook for the 30th Maya Meetings* (Austin: Department of Art and History, The Mesoamerican Center, The University of Texas at Austin, 2006), 85-194.



A grandes rasgos puede decirse que el *orden de lectura* básico de los jeroglifos mayas es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, en pares de columnas, tal como se muestra en la figura de abajo (izquierda). La misma situación impera dentro de los bloques o cartuchos jeroglíficos, que también obedecen a la lógica de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, como también se muestra en la figura de abajo (derecha) (Figura 3.11).

Figura 3.11
Orden de lectura básico de los jeroglifos mayas, según un dibujo didáctico elaborado por Linda Schele
Dibujo Ana García Barrios

No obstante, también hay casos donde los escribas mayas agregaban la tercera dimensión, como el que se muestra en la figura de abajo: ahí vemos que el logograma **BAK**, 'hueso', podía colocarse justo arriba del logograma **AJAW**, 'señor, noble' o 'gobernante' (Figura 3.12).

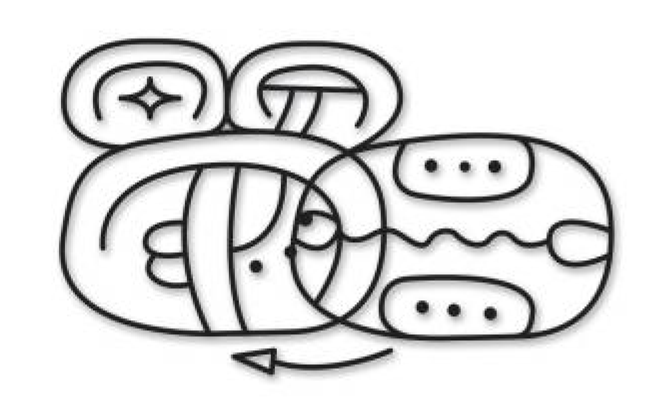


Figura 3.12
El logograma BAK está a punto de cubrir parte del logograma AJAW
Basado en Linda Schele (2004)
Dibujo Angélica Alarcón

Resultado de la superposición anterior es la figura que vemos abajo, misma que se lee *k'uhul Baaku'l ajaw*, 'señor sagrado de la casa real de Baaku'l' (Palenque), escrita por medio de tres logogramas: **K'UH-BAK-AJAW**. Si no supiésemos que ocurrió una superposición, y que por ello tenemos que leer primero el logograma que está en primer plano (**BAK**) y después el que está detrás de él (**AJAW**), nos iríamos con la sensación de que aquí se violentó el orden de lectura, al leer de abajo hacia arriba: **BAK-AJAW**, cuando eso no es lo que en realidad está ocurriendo. No leemos aquí de abajo hacia arriba, sino de enfrente hacia atrás (Figura 3.13).[31]



Figura 3.13
Glifo emblema de Palenque: K'UH-BAK-AJAW
El orden de lectura es de izquierda a derecha y de enfrente hacia atrás
Basado en Linda Schele (2004)
Dibujo Angélica Alarcón

En lo que atañe al uso de *variantes de signos*, cabe decir que los escribas mayas tenían más de una manera de escribir un jeroglifo cualquiera. Ya vimos arriba, en el ejemplo **K'IN-K'IN**, cómo aparecen dos logogramas diferentes para escribir la misma palabra: **K'IN**. El de la izquierda en una versión en forma de flor geométrica, mientras que el de la derecha es la personificación del dios solar

31 Linda Schele, *"The Writing System and How it Works"*, en *Notebook for the XXVIIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas* (Austin: Maya Workshop Foundation, The University of Texas at Austin, 2004), 5.



Figura 3.14
Palabra *lak*, 'plato', escrita con dos silabogramas o fonogramas: la-ka
Basado en David Stuart (2005)
Dibujo Angélica Alarcón

K'in. Un signo de escritura visualmente diferente de otro, pero que tiene el mismo valor de lectura, recibe el nombre técnico de *alógrafo*. Nosotros podemos entender sin dificultad este concepto, con sólo reflexionar en que también usamos la regla de variantes de signos, pues la E mayúscula es alógrafa de la e minúscula, aunque desde el punto de vista formal o visual nada parecen tener en común.

Entrando de lleno al tema de la composición de palabras, es preciso decir que los escribas mayas podían escribir tan sólo con logogramas, como hacen en el ejemplo de arriba **K'UH-BAK-AJAW**, o como haríamos nosotros, al escribir la frase "100%". Pero también se podían ir al extremo opuesto, como en el ejemplo de abajo, **la-ka**, donde la palabra *lak*, 'plato', está escrita a través de dos fonogramas, igual que nosotros haríamos al escribir la frase "cien por ciento", prescindiendo de cualquier logograma (Figura 3.14).[32] Aunque tal vez lo más común era una solución intermedia, combinando equilibradamente logogramas con fonogramas, como ocurre, por ejemplo, en el caso que vimos arriba de **CHAK-ki**, Chaahk, o como en el caso que veremos más abajo, de **ja-wa-TE'**, *jawante'*, 'plato hondo y trípode'; eso mismo nos sucedería si escribiéramos la frase "100 por ciento".

Para cerrar este tema de las reglas de composición de palabras, sólo resta mencionar que desde 1998 han existido importantes propuestas[33] que sugieren que los escribas mayas contaban con recursos ortográficos sistemáticos para representar vocales largas (*aa, ee, ii, oo, uu*), glotalizadas (*a', e', i', o', u'*) o rearticuladas (*a'a, e'e, i'i, o'o, u'u*), así como otras contrapropuestas que niegan esa posibilidad.[34] No obstante, en 2007, los autores de la primera propuesta de 1998, dieron marcha atrás,[35] y hoy día existe cierto caos y desacuerdo en

32 Stuart, *Sourcebook*..., 24.

33 Stephen D. Houston, John Robertson y David S. Stuart, "Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society", en *Anatomía de una civilización. Aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, núm. 4, ed. Andrés Ciudad Ruiz, *et al* (Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1998), 275-296. Alfonso Lacadena García-Gallo y Søren Wichmann, "On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing", en *The Linguistics of Maya Writing,* ed. Søren Wichmann (Salt Lake City: The University of Utah Press, 2004), 103-162.

34 Terrence S. Kaufman y John S. Justeson, "A Preliminary Mayan Etymological Dictionary", *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.*, 2003, 30-34, disponible en línea: http://www.famsi.org/reports/01051/pmed.pdf.

35 John Robertson, Stephen D. Houston, Marc U. Zender y David S. Stuart, *Universals and the Logic of the Material Implication: A Case Study from Maya Hieroglyphic Writing*, Research Reports on Ancient Maya Writing, 62 (Washington D.C.: Center for Maya Research, 2007), s.p.

este tema, aunque nosotros estamos convencidos de la solidez de la propuesta de Alfonso Lacadena García-Gallo y Søren Wichmann.[36] Como se trata de un asunto muy técnico, preferimos no profundizar en él y remitimos a los interesados a la bibliografía consultada.

Cerraremos este capítulo hablando de las *reglas de abreviación*, también conocidas como *reglas de subrepresentación*.[37] A grandes rasgos puede decirse que como los escribas mayas tan sólo tenían en su silabario fonogramas de estructura CV (consonante-vocal), les costaba mucho trabajo escribir palabras que contuviesen grupos de dos consontantes juntas, como se aprecia en el ejemplo de abajo, donde sólo pudieron escribir la secuencia **ja-wa-TE'**, cuando lo que realmente leían era *jawante'*, 'plato hondo y trípode' (Figura 3.15). Es decir, tuvieron que abreviar la primera consonte del grupo: esto es la *–n–*. Dicha forma de abreviar, en medio de la palabra, se conoce como *síncopa*. Pero no lo hacían con cualquier consonante. Sólo podían abreviar las siguientes: *h, j, l, m, n, '*.

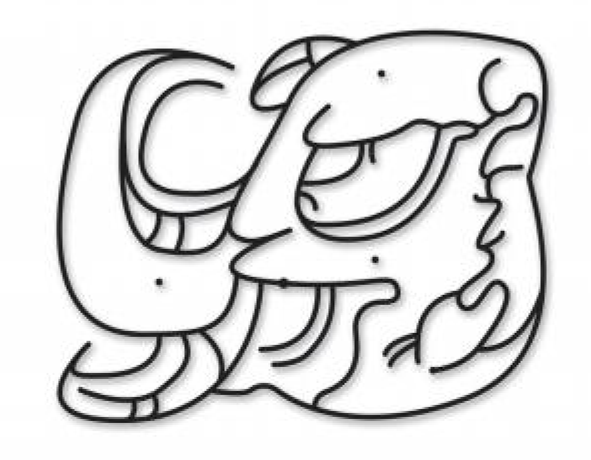


Figura 3.15
Abreviatura mediante síncopa: *ja-wa-TE', jawa[n]te'*, 'plato hondo y trípode'
Basado en Nikolai Grube (2004)
Dibujo Angélica Alarcón

La segunda forma de abreviar que usaban era omitiendo una consonante *h, j, l, m, n* o *'* al final de la palabra, como ocurre en el ejemplo de **ch'a-ho** que ponemos abajo, mismo que realmente leían *ch'aho'[m]*, 'incensador' o 'varón' (Figura 3.16).[38] Este tipo de abreviatura hasta el final de la palabra recibe el nombre técnico de *apócope* o *suspensión*, y era como si nosotros, al hablar, nos comiésemos la última letra.

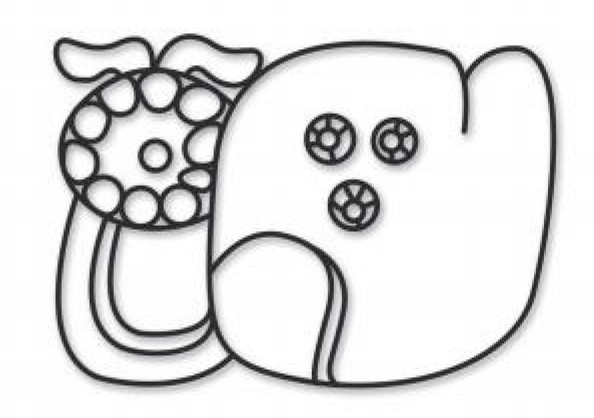


Figura 3.16
Abreviatura mediante apócope o suspensión: *ch'a-ho, ch'aho'[m]*, 'incensador' o 'varón'
Basado en Nikolai Grube (2004)
Dibujo Angélica Alarcón

36 Lacadena García-Gallo y Wichmann, "On the Representation...", 103-162.

37 Zender, "Diacritical Marks...". Alfonso Lacadena García-Gallo, *Reference Book for the Maya Hieroglyphic Workshop-The European Maya Conference Series* (London: Manuscrito, 2001).

38 Nikolai Grube, "A Grammar of Classic Mayan", en *Notebook for the XXVIIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas* (Austin: Maya Workshop Foundation, The University of Texas at Austin, 2004), 25.

Bibliografía

Ayala Falcón, Maricela. *El fonetismo en la escritura maya*. Serie Cuadernos, 17. México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1985.

Beliaev, Dimitri, y Albert Davletshin. "'It Was Then That That Which Had Been Clay Turned into a Man': Reconstructing Maya Anthropogonic Myths". *Slovak Journal of the Study of Religion*, vol. 9, núm. 2 (2014).

_____. "Los sujetos novelísticos y las palabras obscenas: los mitos, los cuentos y las anécdotas en los textos mayas sobre cerámica del período Clásico". En *Sacred Books, Sacred Languages. Two Thousand Years of Ritual and Religious Maya Literatura. Proceedings of the 8th European Maya Conference. Madrid, November 25-30, 2003. Acta Mesoamericana 18*, editada por Rogelio Valencia Rivera y Genèvieve Le Fort, 31-53. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, 2006.

Chuchiak IV, John F. "The Indian Inquisition and the Extirpation of Idolatry: The Process of Punishment in the Provisorato de Indios in Colonial Yucatan, 1563-1821". Tesis de doctorado, Tulane University, 2000.

Coe, Michael D. *Breaking the Maya Code*. Tercera edición. New York: Thames and Hudson, 2012.

García Campillo, José Miguel. "Textos augurales en las tapas de bóvedas clásicas de Yucatán". En *Anatomía de una civilización. Aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, núm. 4, editado por Andrés Ciudad Ruiz, *et al*, 297-322. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1998.

Grube, Nikolai. "A Short Grammar of Classic Mayan". En *Notebook for the XXVIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas*, 22-38. Austin: Institute of Latin American Studies, College of Fine Arts, Department of Art and Art History, The University of Texas at Austin, 2002.

_____. "Observations on the History of Maya Hieroglyphic Writing". En *Seventh Palenque Round Table, 1989*, editado por Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields, 177-186. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 1994.

_____. "A Grammar of Classic Mayan". En *Notebook for the XXVIIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin: Maya Workshop Foundation, The University of Texas at Austin, 2004.

Houston, Stephen D., y David S. Stuart. *The Way Glyph: Evidence for "Co-Essence Among the Classic Maya"*. Research Reports on Ancient Maya Writing, vol. 30. Washington D.C.: Center for Maya Research, 1989.

Houston, Stephen D., John Robertson, y David S. Stuart. "Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society". En *Anatomía de una civilización. Aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, núm. 4, editado por Andrés Ciudad Ruiz, *et al*, 275-296. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1998.

_____. "The Language of Classic Maya Inscriptions". *Current Anthropology*, vol. 41, núm. 3 (2000): 321-356.

Houston, Stephen D., y Michael D. Coe, "Has Isthmian Writing been Deciphered?" *Mexicon: Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika*, vol. XXV, núm. 6 (2003): 151-161.

Kaufman, Terrence S., y John S. Justeson. "A Preliminary Mayan Etymological Dictionary". *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.*, 2003. Disponible en línea: http://www.famsi.org/reports/01051/pmed.pdf.

Kelley, David H. *Deciphering the Maya Script*. Austin: University of Texas Press, 1976.

Knórosov, Yuri V. "Knórosov's Deciphering of Maya Glyphs". *Current Digest of the Soviet Press*, vol. 4, núm. 50 (1953): 3-10.

_____. *La antigua escritura de los pueblos de América Central*. Traducción del ruso de Adolfo Sánchez Vázquez. México: Embajada de la URSS, 1953.

Lacadena García-Gallo, Alfonso. "Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua". En *Texto y contexto: perspectivas intraculturales en el análisis de la literatura maya yucateca*. Estudios Americanistas de la Universidad de Bonn, 47,

editado por Antje Gunsenheimer, Tsubasa Okoshi y John F. Chuchiak IV, 31-52. Bonn: Shaker Verlag Aachen, 2009.

_____. "Bilingüismo en el Códice de Madrid". *Los investigadores de la cultura maya,* núm. 5 (1997): 184-204.

_____. "Concepciones del tiempo en el género profético maya: de los textos jeroglíficos a los libros de Chilam Balam". Ponencia presentada en la *VII Mesa Redonda de Palenque: los mayas y las concepciones del tiempo*, Palenque: 27 de noviembre al 2 de diciembre de 2011.

_____. "Evolución formal de las grafias escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

_____. "Gramática maya jeroglífica", material didáctico inédito elaborado con motivo de los talleres de escritura jeroglífica maya que tuvieron lugar en el marco de la *15ª European Maya Conference*. Madrid: Museo de América, 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2010.

_____. "Historical Implications of the Presence of non-Mayan Linguistic Features in the Maya Script". En *The Maya and Their Neighbours: Internal and External Contacts Through Time. 10th European Maya Conference, Leiden, December 2005*. Acta Mesoamericana, 22, editado por Laura van Broekhoven, Rogelio Valencia Rivera, Benjamin Vis y Frauke Sasche, 29-39. Markt Schwaben: Verlag Anton Sauwrein, 2010.

_____. *Reference Book for the Maya Hieroglyphic Workshop-The European Maya Conference Series*. London: Manuscrito, 2001.

_____. "El título *lakam:* evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas clásicos". Ponencia presentada en el *52º Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla: 17 al 21 de julio de 2006.

Lacadena García-Gallo, Alfonso, y Søren Wichmann. "On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing". En *The Linguistics of Maya Writing,* editado por Søren Wichmann, 103-162. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2004.

Landa, fray Diego de. *Relación de las Cosas de Yucatán* (1566). Edición de Miguel Rivera Dorado. Historia, 16. Madrid: Biblioteca Americana, 1992.

Law, Danny. *Language Contact, Inherited Similarity and Social Difference. The Story of Linguistic Interaction in the Maya Lowlands*. Current Issues in Linguistic Theory, 328. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014.

López Cogolludo, fray Diego. *Historia de Yucatán* (1688). Linkgua Historia, 206. Barcelona: Red Ediciones, 2012.

Martin, Simon, y Nikolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas.* México: Planeta, 2002.

Meléndez Guadarrama, Lucero. "Análisis de los métodos de la lingüística histórica empleados por la corriente gramatical en el caso de la epigrafía maya". Tesis de licenciatura en Lingüística, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004. Disponible en línea: http://www.wayeb.org/download/theses/melendez_2004.pdf.

Ortega Peña, Elsa. *Fundamentos de epigrafía maya en los investigadores alemanes del siglo XIX*. San Cristóbal de las Casas: Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, UNAM, 2001.

Pope, Maurice W. M. *Detectives del pasado. Una historia del desciframiento. De los jeroglíficos egipcios a la escritura maya*. Madrid: Oberón, 2003.

Proskouriakoff, Tatiana A. "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala". *American Antiquity*, núm. 25 (1960): 454-475.

Robertson, John, Stephen D. Houston, Marc U. Zender, y David S. Stuart. *Universals and the Logic of the Material Implication: A Case Study from Maya Hieroglyphic Writing*. Research Reports on Ancient Maya Writing, 62. Washington D.C.: Center for Maya Research, 2007.

Schele, Linda. "The Writing System and How it Works". En *Notebook for the XXVIIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin: Maya Workshop Foundation, The University of Texas at Austin, 2004.

Stuart, David S. *Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyphic Forum*. Austin: Department of Art and Art History, The University of Texas, 2005.

_____. *Ten Phonetic Syllables*. Research Reports on Ancient Maya Writing, 14. Washington D.C.: Center for Maya Research, 1987.

_____. "The Río Azul Cacao Pot: Epigraphic Observations on the Function of a Maya Ceramic Vessel". *Antiquity*, núm. 62 (1988): 153-157.

_____. "The Palenque Mythology. Materials to accompany presentations by David Stuart, Peter Mathews, Alfonso Morales, Erik Velásquez García, and Guillermo Bernal Romero". En *Sourcebook for the 30th Maya Meetings*, 85-194. Austin: Department of Art and History, The Mesoamerican Center, The University of Texas at Austin, 2006.

Thompson, J. Eric S. *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction* (1950). The Civilization of the American Indian Series. Norman: University of Oklahoma Press, 1960.

Velásquez García, Erik. "Gramática de los jeroglíficos mayas: una nueva revolución en el campo de la epigrafía (1998-2013)". En *Memorias del IV Encuentro de la Sociedad Mexicana de Historiografía Lingüística (Somehil), 23-27 de mayo de 2011*, editado por Bárbara Cifuentes García y

Ascensión Hernández Triviño, entregado para publicación. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

Wichmann, Søren, editor. *The Linguistics of Maya Writing*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2004.

Zender, Marc U. "Diacritical Marks and Underspelling in the Classic Maya Script: Implications for Decipherment". Tesis de maestría, Department of Archaeology, Faculty of Graduate Studies, University of Calgary, 1999.

Bibliografía adicional

Berlin, Heinrich. *Signos y significados en las inscripciones mayas.* Guatemala: Instituto Nacional del Patrimonio Cultural de Guatemala, 1977.

Coe, Michael D., y Mark van Stone. *Reading the Maya Glyphs.* Segunda edición. New York: Thames and Hudson, 2005.

Houston, Stephen D. "Archaeology and Maya Writing". *Journal of World Prehistory,* vol. 3, núm. 1 (1989): 1-32.

Hull, Kerry M., y Michael D. Carrasco, editores. *Parallel Worlds. Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and Classic Maya Literature*. Boulder: University Press of Colorado, 2012.

Kelley, David H. "A History of the Decipherment of Maya Script". *Anthropological Linguistics*, vol. 4, núm. 8 (1962): 1-48.

Kettunen, Harri, y Christophe Helmke. *La escritura jeroglífica maya.* Series Hispano-Americana 8. Acta Ibero-Americana Fennica. Con contribuciones de Gabrielle Vail, traducción de Verónica Amellali Vázquez López y Juan Ignacio Cases Martín. Madrid: Instituto Iberoamericano de Finlandia, 2010.

Knórosov, Yuri V. "Principios para descifrar los escritos mayas". *Estudios de Cultura Maya*, vol. V (1965): 153-188.

Lacadena García-Gallo, Alfonso. "Lengua y literatura mayas jeroglíficas". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 113-121. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "Maya Hieroglyphic Texts as Linguistic Sources". En *New Perspectives in Mayan Linguistics*, editado por Heriberto Avelino, 343-373. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

_____. "Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica". En *Figuras mayas de la diversidad*. Monografías 10, editado por Aurore Monod Becquelin, Alain Breton y Mario Humberto Ruz Sosa, 55-85. Mérida: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM; París: Laboratoire D'ethnologie et de Sociologie Comparative, Laboratoire D'archeologie des Ameriques, 2010.

_____. "Syntactic Inversion (Hyperbaton) as a Literary Device in Maya Hieroglyphic Texts". En *Parallel Worlds. Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and Classic Maya Literature*, editado por Kerry M. Hull y Michael D. Carrasco, 45-71. Boulder: University Press of Colorado, 2012.

_____. "Recursos escriturarios en la escritura náhuatl: el rebus, la complementación fonética y la escritura redundante de logogramas homófonos". Ponencia presentada en el evento internacional *La gramatología y los sistemas de escritura mesoamericanos*. Manuscrito en posesión de los autores. México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 25 de noviembre de 2013.

Montgomery, John. *How to Read Maya Hieroglyphs.* New York: Hippocrene Books, Inc., 2003.

Stuart, David S. "A Study of Maya Inscriptions". Tesis de doctorado, Vanderbilt University, 1995.

Velásquez García, Erik. "La escritura jeroglífica". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 123-139. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.



IV. El arte de la violencia. Guerreros y cautivos

Hasta mediados del siglo pasado se pensaba que los mayas eran una sociedad pacífica y gobernada por reyes "filósofos" y teocráticos. Con el descubrimiento en 1946 de las pinturas murales de la ciudad de Bonampak, Chiapas (México), y sus violentas escenas de guerra, tortura y sacrificio, esta visión comenzó a resquebrajarse. Tatiana A. Proskouriakoff[1] a principios de la década de los sesenta mostró que existían abundantes expresiones de captura en los textos jeroglíficos. Así, la antigua visión de los mayas pacíficos, contemplativos y teológicos quedó obsoleta para siempre.

Desde entonces son muchos los monumentos en piedra, especialmente estelas, que muestran al señor ante cautivos. También abundan los paneles donde se muestran prisioneros despojados de sus insignias de poder, desnudos y atados con sogas, como consecuencia de la guerra. En este sentido, las plazas públicas y los grandes patios y escalinatas de los palacios tienen gran protagonismo, pues es allí donde se exhibía a los prisioneros. Las estelas son monumentos realizados para ensalzar el poder, prestigio y carisma del gobernante y por eso se exponían en las plazas donde tenía acceso el pueblo. Las pinturas de Bonampak sugieren que las victorias de guerra se celebraban en las gradas de esas grandes plazas. El público ávido de sangre esperaba con ansiedad ver las torturas que recibían los enemigos. En Bonampak, como si de una instantánea fotográfica se tratase, los pintores recogieron el momento en que los verdugos se encargaban de arrancar cada una de las uñas de los vencidos.[2]

Página anterior
Figura 4.1
Pintura mural con escena de exposición de cautivos desprovistos de sus insignias de poder y siendo torturados (detalle)
Zona Arqueológica de Bonampak
Estructura 1, Templo de las Pinturas
Cuarto 2, muro norte
Bonampak, Chiapas
Clásico tardío (786 d.C.)
Pintura mural al fresco
Foto: Ernesto Peñaloza
Sección Proyecto Pintura Mural Prehispánica
Archivo Fotográfico del Proyecto de Pintura Mural Prehispánica en México
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

1 Proskouriakoff, "Historical Implications…", 454-475. Tatiana A. Proskouriakoff, "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part I", *Estudios de Cultura Maya*, vol. III (1963): 149-167. Tatiana A. Proskouriakoff, "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part II", *Estudios de Cultura Maya*, vol. IV (1964): 178, 193, 196-197.

2 Mary E. Miller, *The Murals of Bonampak* (New Jersey: Princeton University Press, 1986). Mary E. Miller y Claudia Brittenham, *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; CONACULTA; Austin: University of Texas Press, 2013), 106-111.

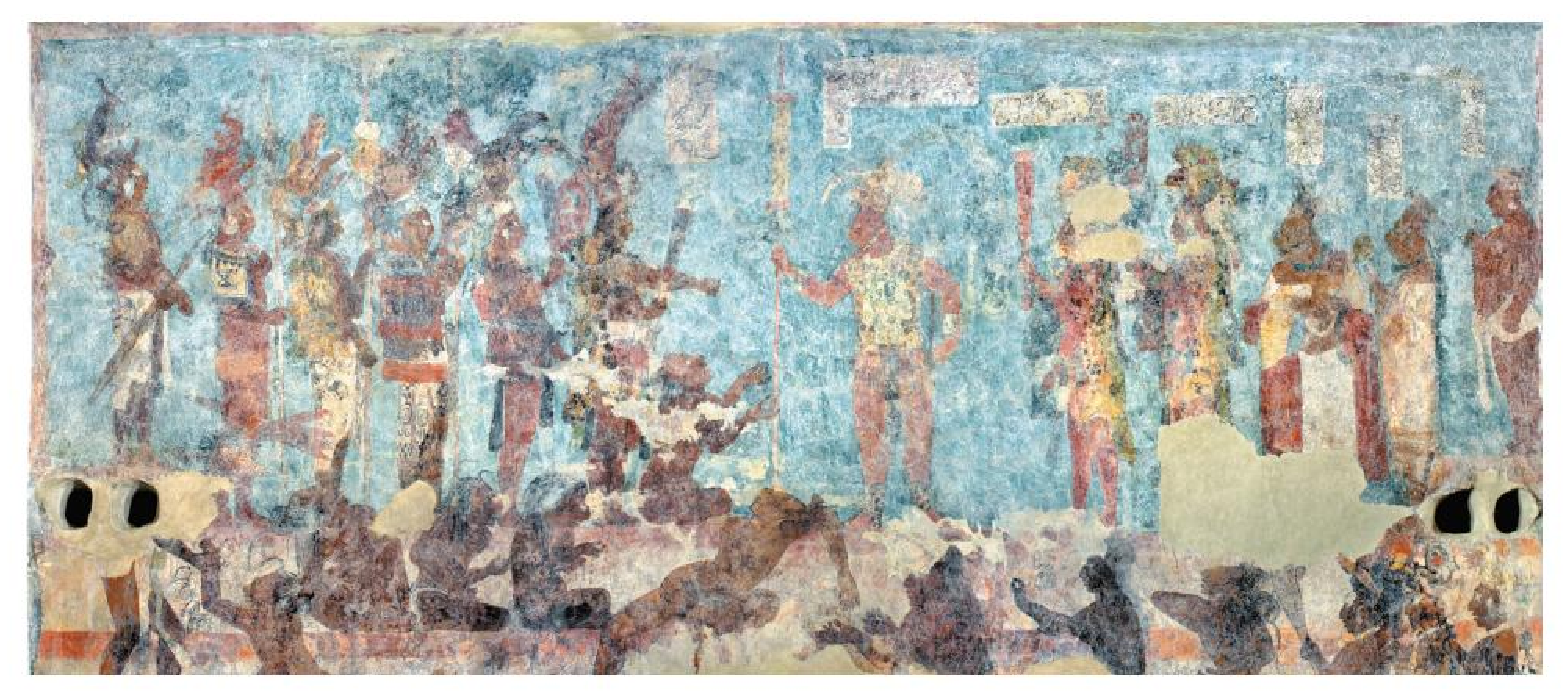


Figura 4.1
Pintura mural con escena de exposición de cautivos desprovistos de sus insignias de poder y siendo torturados
Zona Arqueológica de Bonampak
Estructura 1, Templo de las Pinturas
Cuarto 2, muro norte
Bonampak, Chiapas
Clásico tardío (786 d.C.)
Pintura mural al fresco
Foto: Ernesto Peñaloza
Sección Proyecto Pintura Mural Prehispánica
Archivo Fotográfico del Proyecto de Pintura Mural Prehispánica en México
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Los paneles con cautivos semidesnudos, atados y arrodillados, eran una tendencia artística del Clásico tardío, un período de violentos enfrentamientos bélicos. Estos paneles se ubicaban en espacios más privados, en patios adonde sólo accedían los súbditos y vasallos cercanos del principal. Era una forma de mostrar su excelencia en las batallas y mantener a los enemigos potenciales atemorizados ante posibles combates. En los paneles y estelas los momentos previos a la batalla generalmente son omitidos; no así los de la captura del rey enemigo o su ulterior tortura. La representación dramatizada de aquellos momentos de gloria para el triunfador, o de dolor y vejación suprema para los prisioneros, sugiere que, posteriormente a la guerra, el rey revivía esa captura ante su pueblo como una obra teatral, precisamente en las grandes plazas.[3] Allí se exhibían ya engalanados con los cautivos a sus pies, maniatados y sobre los escalones, a la espera de ser torturados y asesinados. Todo esto ocurría ante la presencia de un público masivo que aclamaba con vítores a su rey victorioso (Figura 4.1).

Precisamente es esa instantánea la que se ve representada en las estelas: el soberano ante un prisionero o de pie sobre un cautivo. Muchos de estos prisioneros fueron esculpidos en los escalones de las gradas de las plazas, en el mismo lugar donde estuvieron físicamente expuestos como trofeos. Por eso el rey, al pararse frente a su pueblo sobre los escalones con los cautivos tallados, revivía la victoria de aquella batalla con esa imagen instantánea recogida en las estelas. El rey no está simplemente sobre un cautivo, sino que está sobre el escalón donde estuvo el cautivo. La estela es en realidad una "fotografía" del momento en que el gobernante se muestra to-

3 Miller y Brittenham, *The Spectacle*…, 106-111.

talmente engalanado ante su pueblo, con su apresado y humillado rey enemigo, ya sometido.[4]

El concepto de pisotear para humillar y conquistar ciudades contó con tal arraigo entre los mayas, que siglos después del período Clásico, aún se encuentra en documentos quichés de Guatemala del siglo XVI, donde el verbo *yik'* o *yek'*, 'pisar' o 'pisotear', se utiliza como metáfora de victoria en guerra.[5] Como el gobernante era también la encarnación colectiva de su pueblo, pisotear a uno de ellos equivalía a conquistar un señorío extranjero.

Por tanto, la victoria de la batalla ya había sido aclamada en la gran plaza con todos sus participantes, y la estela representa sólo uno de los momentos de esa batalla, el de la captura. Quizá el instante más elocuente y dramático. Pero en sí misma, esa estela es una metonimia de toda la batalla que el pueblo conoce minuciosamente y revive cada vez que está ante ella.

Por eso una de las acciones de guerra más representada en la plástica maya es la del gobernante vencedor de pie, sujetando por el cabello al cautivo, que se arrodilla o cae ante la presión de su captor. Efectivamente, en la mayoría de las culturas del mundo la forma por excelencia de expresar el cautiverio es tomando al reo por el cabello. Este modelo lo encontramos entre egipcios, fenicios, mesopotámicos, griegos y otros pueblos antiguos, y por supuesto en el Nuevo Mundo, tanto en América del Norte y Mesoamérica, como en América del Sur. Era una práctica común entre las culturas amerindias mostrarse con las cabezas de los enemigos colgando de sus cinturones, lo que se conoce como cabezas trofeos. Los mayas llevaban las cabezas trofeos en el cinturón, perfectamente reconocibles por ir colocadas boca abajo con el cabello largo y suelto colgando. Éstas se diferencian de las máscaras de cinturón (ancestros) en que, pese a que también están ubicadas en la cintura, nunca se ven en posición invertida. Los retratos de los antepasados están ornamentados por tres placas de jade brillante, que los vincu-

4 Ana García Barrios, "La guerra entre los mayas del período Clásico: batalla, armamento y títulos militares en las pinturas murales de la ciudad de Bonampak", en *La Guerra en el Arte. II Seminario Internacional de la Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar,* ed. Enrique Martínez Ruiz, Magdalena de Pazzis Pi Corrales y Jesús Cantera Montenegro (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017), 497.

5 Erik Velásquez García, "El complejo Venus-guerra-Tláloc y el arquetipo de Tulán-Suyuá", en *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos: Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque,* vol. II, ed. Vera Tiesler, Rafael Cobos Palma y Merle Greene Robertson (México: CONACULTA; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2002), 229-271.

lan con los espacios luminosos sagrados.

Por su parte, la mayor ofensa de los nativos de Norteamérica hacia un enemigo era arrancarles la cabellera, acción conocida como escalpar. Esta práctica era también habitual entre los mayas clásicos, como se advierte en algunas figuritas de barro estilo Jaina –una isla ubicada en la costa de Campeche– que reproducen a cautivos escalpados, quemados y retorciéndose maniatados. El Museo Amparo conserva una pequeña cabeza que muestra al personaje escalpado y probablemente decapitado (Figura 4.2).



Figura 4.2
Cabeza de varón
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado
Colección Museo Amparo

Todas las tradiciones americanas parecen coincidir en la importancia de preservar la cabeza y la cabellera del cautivo. De hecho, la plástica maya repite ciertos recursos para mostrar a los prisioneros. Se les presenta de perfil, arrodillados y semidesnudos, desposeídos de todos sus objetos personales que les identificaban como nobles o militares, aunque estaban provistos de orejeras de tela u otro material flexible.[6] Las cuerdas rodean los antebrazos como signo de cautiverio, aunque no limitan sus movimientos, como se aprecia en el panel con dos cautivos enfrentados (Figura 4.3). El personaje de la izquierda tiene los brazos atrapados por la cuerda y a la vez las manos libres. El cabello de ambos es largo y su importancia tal vez pueda ser entendida a través de la comparativa etnográfica moderna. Como explica Velásquez García,[7] entre los tzotziles de Chiapas el cabello es considerado una parte del "alma".

6 Claude F. Baudez y Peter L. Matthews, "Capture and Sacrifice at Palenque", en *Tercera Mesa Redonda de Palenque, 1978*, eds. Merle Greene Robertson y Donnan Call Jeffers (Monterrey: Pre-Columbian Art Research Center, 1979), 31-40. Claude F. Baudez, "Los cautivos mayas y su destino", en *Los cautivos de Dzibanché,* ed. Enrique Nalda Hernández (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004), 57-77.

7 Erik Velásquez García, "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica", en *Los mayas. Voces de piedra*, eds. Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos (México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015), 177-195.



Figura 4.3
Panel con la representación de dos cautivos tallados y texto glífico
Cuenca del Usumacinta, región de Yaxchilán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra esculpida en bajorrelieve
Colección Museo Amparo

La práctica generalizada de sujetar por el cabello a los cautivos de guerra ha sido interpretada entre los nahuas como un indicio de que ahí se concentra la fuerza calorífica (*tonalli*) de bravura. Es probable que por eso los señores mayas, tal y como se aprecia en estas escenas de cautiverio, llevasen siempre el cabello largo, porque cuanto más largo más fuerza calorífica concentrarían y tendrían más dignidad en la batalla, aunque siempre lo suelen mostrar recogido y oculto bajo su tocado, salvo cuando se convierten en reos que, al desposeerles de sus insignias de poder, quedan con la cabellera expuesta para ser escalpada o asida por la mano poderosa del gobernante.

Otra estela muestra a un gobernante con un cautivo atrapado por el cabello (Figura 4.4). Esa acción implica control y dominio sobre esa fuerza calorífica de bravura, que en las inscripciones mayas se llamaba *k'ihn*. Su valentía y vigor en la batalla se ha perdido y aparece sometido al control de su captor. El gobernante ostenta diferentes elementos que le vinculan con el ámbito sacerdotal y





Figura 4.4
Estela que representa un gobernante con un cautivo
Cuenca del Usumacinta
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada en bajorrelieve
Colección Museo Amparo

guerrero. Su función sacerdotal se ve en la capa corta que viste, en la máscara de su antepasado que deja ver en la parte trasera de su cintura, en la bolsa que cuelga de su antebrazo donde guarda el copal –un tipo de incienso que servía para aromatizar los templos y era empleado en todos los rituales, además de que se ofrecía como alimento a los dioses–. Todos son elementos ceremoniales que señalan que la ejecución del cautivo es inminente.

Su apariencia de guerrero victorioso también se identifica por el escudo flexible que sujeta con la mano, ampliamente empleado en la región del Usumacinta. Se denominan flexibles por lo maleable de los materiales con los que fueron realizados: textiles o pieles curtidas. Estos escudos estaban confeccionados con capas de algodón que recubrían la piel/cuero endurecida con sal, con el fin de hacerlos más resistentes a las puntas de flechas de los enemigos. Estas armas se llevaban atadas a las astas de las lanzas cuando no eran usadas, o bien enrolladas en el antebrazo o la espalda, lo que facilitaba su manejo y transporte. En la batalla sujetaban el escudo con la mano izquierda por el asa. Ésta, al ser también de material flexible, lo hacía más manejable para poderlo enrollar alrededor del brazo, y si era necesario tener las manos libres; entonces lo colgaban de la muñeca.[8]
También fueron habituales los escudos redondos, como el que lleva el gobernante de la ya mencionada estela fragmentada del Museo (ver Capítulo II, figura 2.3). Eran instrumentos de defensa mucho más pesados por estar hechos de madera, al igual que los escudos rectangulares, y por tanto más difíciles de transportar. Aún así fueron armas defensivas ampliamente empleadas en las batallas, tal y como se advierte en un gran número de vasijas polícromas, en las propias estelas y en las pinturas murales de Bonampak.[9]

8 Laura Gabriela Rivera Acosta, "U tok' u pakal: belicosidad, política y ritualidad en el armamento maya" (Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2013), 85-89.

9 Rivera Acosta, "U tok' u pakal…", 78-85.

Los mayas no gustaban de mostrar las atrocidades y la muerte en su estado más sangriento y violento. Por eso son pocas las escenas en que nobles aparecen decapitando a cautivos. Sin embargo, pese a ser escasas existen, y más aún cuando se miran con detalle las narrativas mitológicas. Uno de los personajes principales es un cadáver humano, un esqueleto que suele cargar con una cabeza decapitada sujeta precisamente por el cabello. Así que debemos entender que si era práctica habitual entre los seres sagrados, también lo debió ser entre los mortales.

Las ceremonias de muerte obligaban a los nobles a vestir como sacerdotes o especialistas rituales. Pero lo normal es que en la batalla estuvieran ataviados con un peto realizado en ocasiones con placas de concha o bien de algodón, como se advierte en un pequeño silbato que reproduce a un joven guerrero (Figura 4.5). Así lo describen los cronistas españoles cuando arriban a las costas de Yucatán. Precisamente es de la región Puuc de donde más registros tenemos de este tipo de indumentaria. Sin duda, esta armadura protectora debió ser empleada en enfrentamientos cuerpo a cuerpo y batallas muy violentas, aunque lo común no era llevar el cuerpo tan protegido, sino ir ataviado de una forma más ligera, que facilitara los movimientos en la ofensiva.



Figura 4.5
Flauta globular con la representación de un guerrero
Probablemente del norte de Yucatán, de Oxkintok o Xculoc, o bien de la isla de Jaina en Campeche
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con incisiones y aplicaciones
Colección Museo Amparo

Entre los armamentos de guerra que se registran arqueológicamente se encuentran unos instrumentos realizados en pedernal u obsidiana conocidos en la literatura científica como excéntricos (Figuras 4.6, 4.7, 4.8). Muchas veces se han considerado como instrumentos votivos o rituales, sin embargo, las escenas de guerra son precisas cuando se muestra a los guerreros ataviados con cascos y empuñando excéntricos de dos o tres puntas, que muy probablemente sirviesen como arma en enfrentamientos cuerpo a cuerpo.





Figura 4.6
Cuchillo ceremonial
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Pedernal tallado
Colección Museo Amparo

Figura 4.7
Cuchillo ceremonial
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Pedernal tallado
Colección Museo Amparo



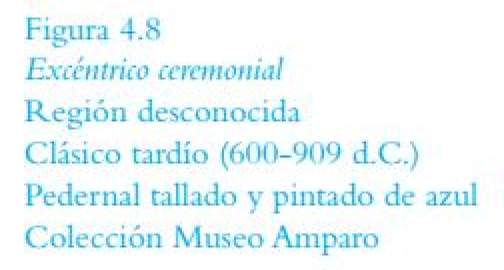


Figura 4.8
Excéntrico ceremonial
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Pedernal tallado y pintado de azul
Colección Museo Amparo

El enemigo moría cuando le clavaban el instrumento y lo giraban rápidamente en el interior de su cuerpo. En algunos casos fueron estucados o pintados en azul, un color que siempre ha estado asociado con el sacrificio ritual del cautivo y está en sintonía con la función última del instrumento, la de desollar partes del cuerpo, o simplemente dar muerte al enemigo.

En otra estela se puede apreciar a un noble, probablemente un gobernante, ataviado como un general del ejército que apenas cubre el cuerpo con un adorno y un faldellín de caracolas (Figura 4.9). El casco que porta es similar a algunos que llevan generales de guerra de importantes reinos. La lanza es el único elemento que indica que la imagen pretende mostrar el poder bélico del protagonista. Esta acción se ratifica por el contenido del texto, el cual aclara que la estela se levantó para conmemorar una batalla ocurrida veinte años antes (un *k'atuun*), cuando fue quemada y destruida una ciudad de nombre desconocido, en el Usumacinta. Una táctica que se englobaría dentro de lo que son las armas colectivas, como se explica a continuación.



Cabe aclarar que, pese a que pueda parecer que los antiguos mayas no poseían una gran diversidad de armas, y que tampoco eran tan potentes como las que llegaron de Europa en el siglo XVI, contaban con una gran variedad de instrumentos de ataque y defensa. En este sentido, es muy valioso el trabajo de Harri Kettunen[10] quien ha clasificado estos instrumentos en seis categorías principales, con base en la función, el objetivo y usuario del arma en cuestión.

a) Proyectiles: flechas, lanzas, dardos y otros objetos que se arrojaban con implementos como propulsores, hondas o cerbatanas.
b) Armas de combate cuerpo a cuerpo con filo contundente: cuchillos, navajas, hachas, lanzas y garrotes.
c) Armas incendiarias (armas o técnicas de lucha que emplean fuego): lanzas con la punta encendida o incendios en llanura, casas, etcétera.
d) Armas biológicas: insectos, arañas, serpientes o venenos.
e) Armas psicológicas: trompetas, tambores, voces y sonidos intimidatorios.
f) Armas colectivas: trampas de fuego, humo de fortificación y callejones de matanza.

Sin embargo, como apunta Gabriela Rivera Acosta,[11] es importante tener en cuenta no sólo las armas de ataque, sino las de defensa, como escudos, corazas, brazaletes, brigantinas, espinilleras, entre otras.

Página anterior
Figura 4.9
Estela con personaje masculino de pie
Área entre Laxtunich y El Caribe, entre las cuencas media y alta del Usumacinta
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada
Colección Museo Amparo

Por otro lado, aunque en los textos que recogen las estelas y monumentos de esta colección no abundan frases vinculadas con la guerra, existen expresiones muy gráficas vinculadas con conflictos armados, en su mayoría son metáforas o hipérboles como: "se derramó la sangre, se hizo estanque"; y otras más desgarradoras: "los huesos y los cráneos se hicieron montaña, la sangre se convirtió en mar",[12] las cuales describen el escenario final de muertos que han quedado en el campo de batalla.

Igualmente se emplean fórmulas de expresiones más amplias alusivas a combates y sus ejércitos, entre ellas la que se conoce como difrasismo: unión de dos palabras que forman una tercera con sig-

10 Harri Kettunen, "La guerra: técnicas, tácticas y estrategias militares", en *Los mayas. Voces de piedra,* eds. Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos (México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015), 389-401.

11 Rivera Acosta, "U tok' u pakal…", 20.

12 Lacadena García-Gallo, "Apuntes para un estudio…", 45-47.

nificado diferente, como *chan che'e'n*, 'cielo cueva', que alude a la ciudad, o *tok' pakal*, 'pedernal escudo', empleado para referirse a los cuerpos de combate y los ejércitos. Otras expresiones y verbos aluden a la captura y acciones bélicas, por ejemplo 'capturar, asir' o 'prender' (*chuk*); 'cortar con hacha' (*ch'ak*); 'abatir' o 'derribar paredes' (*jub*); y 'quemar' o 'incendiar' (*pul*), acción que se encuentra identificada en la estela que muestra al gobernante y un cautivo (Figura 4.4). Por su parte, el verbo *naw*, 'embijar, afeitar' o 'adornar' prisioneros, alude a la forma en que eran preparados para su exhibición pública, mientras que *ch'akba* equivale a 'decapitar'.[13]

Por otro lado, están los nobles que ostentaron alguna responsabilidad militar. Entre los títulos que se encuentran en esta colección está el de *sajal,* muy frecuente en la Cuenca del Usumacinta, presente en esta vasija estilo Chocholá (Figuras 4.10 y 4.11). Algunos *sajal*es se mencionan como *baah sajal*, 'primer *sajal*', es decir, se diferencian del resto con un rango superior. Estos personajes sirvieron como guerreros para otros gobernantes. Eran nobles que controlaban asentamientos distantes de la corte real. Su presencia en esa región y en otras más al norte fue tan abundante que diferentes autores sugieren que es posible que el colapso de la cuenca del Usumacinta fuese producido por el exceso de poder y la proliferación de los *sajales,* aumentando los conflictos bélicos y guerras. En la región de Xcalumkin, Yucatán, parece que se trataba de funcionarios que compartían el poder en la ciudad. De allí procede la mención de uno de ellos en un grabado en piedra (ver Capítulo III, figura 3.3).

Lakam es otro título que aparece en al menos una pieza del Museo Amparo, un cuenco fragmentado con base cóncava (Figura 4.12). Identificaba a jefes de distrito o recaudadores de tributo de más alto nivel, con ciertas atribuciones militares, personajes que desempeñaban un papel estratégico en la administración de los palacios.[14]

Con esta muestra se advierte la variedad de piezas del Museo Amparo, que manifiestan desde diferentes puntos de vista una de las actividades más comunes de los mayas del Clásico: la guerra.

13 Alfonso Lacadena García-Gallo, "Títulos militares en las inscripciones jeroglíficas mayas" (Ponencia presentada en el *VIII Congreso Internacional de Mayistas*, México: UNAM, agosto de 2010). Lacadena García-Gallo, "Apuntes para un estudio...", 35.

14 Lacadena García-Gallo, "Apuntes para un estudio…", 31-55.

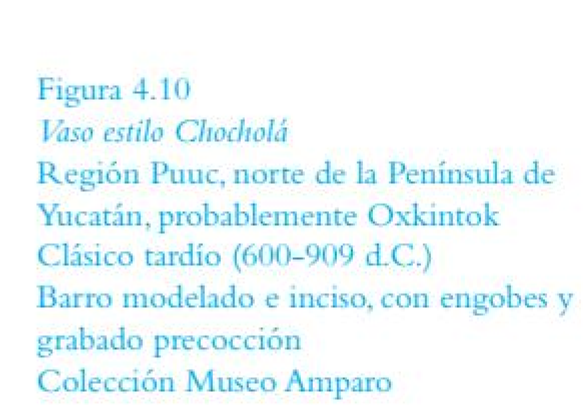


Figura 4.10
Vaso estilo Chocholá
Región Puuc, norte de la Península de Yucatán, probablemente Oxkintok
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado e inciso, con engobes y grabado precocción
Colección Museo Amparo



Figura 4.11
Vaso estilo Chocholá
Región Puuc, norte de la Península de Yucatán, probablemente Oxkintok
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Dibujo Carlos Pallán Gayol, modificado por Maline Diane Werness

(A) **a-ALAY**?**-ya** (B) ZH8-**ja-la** (C) **yi-chi-ya** (D) **u-b'a-hi** (E) **yu-xu** (F) **lu** (G) **li** (H) **u-ja-yi** (I) **sa-ja-la** (J) **yu-ch'i-b'i** (K) **ti-K'AN-li** (L) **MO'-K'UK'-ma**

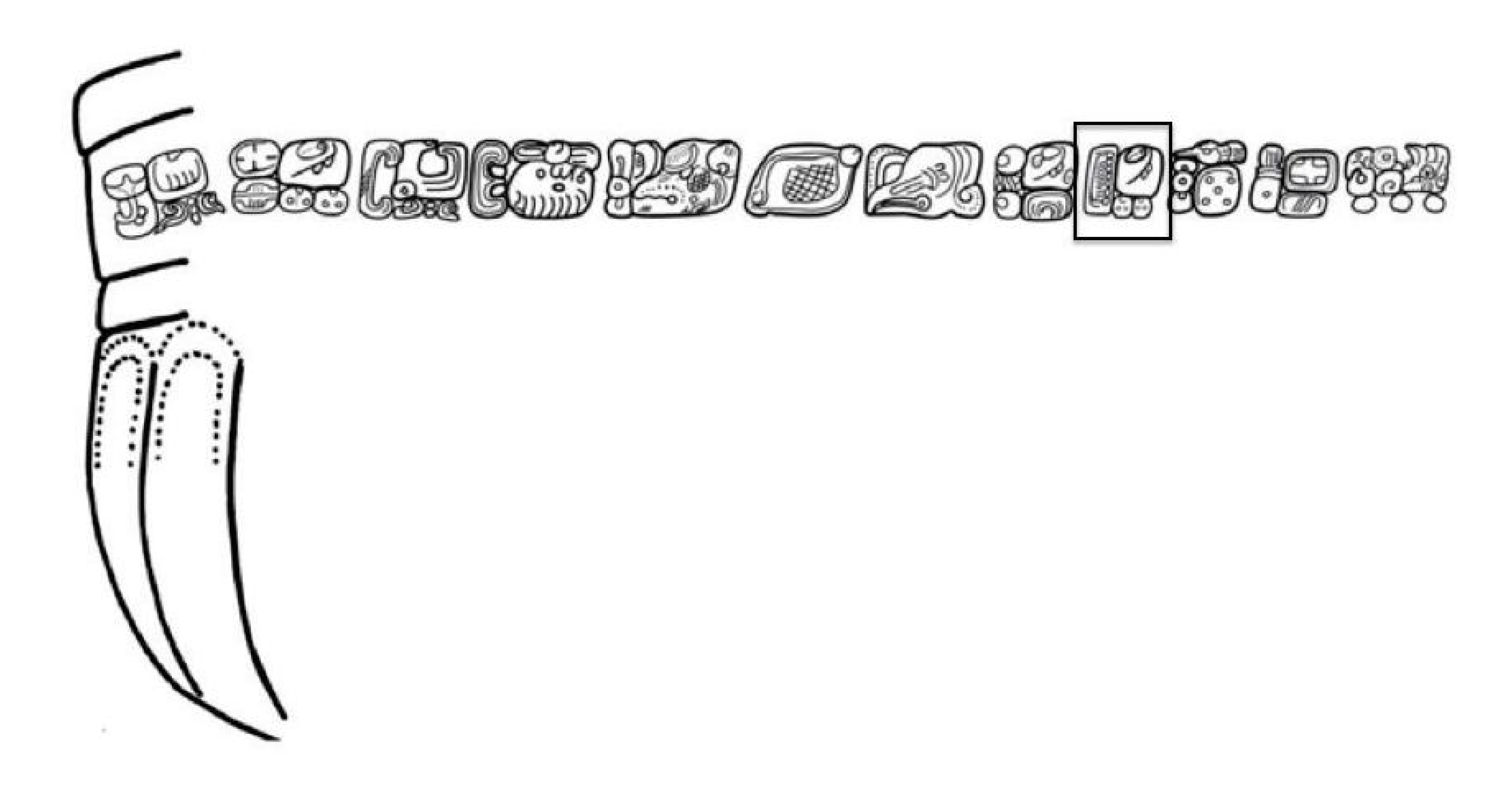






Figura 4.12
Cuenco con base cóncava
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado, rebajado e inciso, pintura negra y escritura
Colección Museo Amparo

Bibliografía

Baudez, Claude F. "Los cautivos mayas y su destino". En *Los cautivos de Dzibanché,* editado por Enrique Nalda Hernández, 57-77. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

Baudez, Claude F., y Peter L. Matthews. "Capture and Sacrifice at Palenque". En *Tercera Mesa Redonda de Palenque, 1978,* editado por Merle Greene Robertson y Donnan Call Jeffers, 31-40. Monterrey: Pre-Columbian Art Research Center, 1979.

García Barrios, Ana. "La guerra entre los mayas del período Clásico: batalla, armamento y títulos militares en las pinturas murales de la ciudad de Bonampak". En *La Guerra en el Arte. II Seminario Internacional de la Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar,* editado por Enrique Martínez Ruiz, Magdalena de Pazzis Pi Corrales y Jesús Cantera Montenegro. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017.

Kettunen, Harri. "La guerra: técnicas, tácticas y estrategias militares". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 389-401. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

Lacadena García-Gallo, Alfonso. "Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua". En *Texto y contexto: perspectivas intraculturales en el análisis de la literatura maya yucateca*. Estudios Americanistas de la Universidad de Bonn, 47, editado por Antje Gunsenheimer, Tsubasa Okoshi y John F. Chuchiak IV, 31-52. Bonn: Shaker Verlag Aachen, 2009.

_____. "Títulos militares en las inscripciones jeroglíficas mayas". Ponencia presentada en el *VIII Congreso Internacional de Mayistas*. México: UNAM, agosto de 2010.

Miller, Mary E. *The Murals of Bonampak.* New Jersey: Princeton University Press, 1986.

Miller, Mary E., y Claudia Brittenham. *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; CONACULTA; Austin: University of Texas Press, 2013.

Proskouriakoff, Tatiana A. "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part I". *Estudios de Cultura Maya*, vol. III (1963): 149-167.

_____. "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part II". *Estudios de Cultura Maya*, vol. IV (1964): 177-201.

_____. "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala". *American Antiquity*, núm. 25 (1960): 454-475.

Rivera Acosta, Laura Gabriela. "U tok' u pakal: belicosidad, política y ritualidad en el armamento maya". Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2013.

Velásquez García, Erik. "El complejo Venus-guerra-Tláloc y el arquetipo de Tulán-Suyuá". En *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos: Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque,* vol. II, editado por Vera Tiesler, Rafael Cobos Palma y Merle Greene Robertson, 229-271. México: CONACULTA; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2002.

_____. "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 177-195. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "La escritura jeroglífica". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 123-139. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

Bibliografía adicional

Eberl, Markus. *Muerte, entierro y ascensión. Ritos funerarios entre los antiguos Mayas.* Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2005.

García Capistrán, Hugo. "De armas y ataduras: Guerreros y cautivos". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 406. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

Hassig, R. "La guerra en la antigua Mesoamérica". *Arqueología Mexicana*, vol. XIV, núm. 84 (marzo-abril 2007): 32-40.

Houston, Stephen. D., y Takeshi Inomata. *The Classic Maya.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Martin, Simon, y Nikolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas.* México: Planeta, 2002.

Nájera Coronado, Martha Ilia. *Bonampak.* México: Gobierno del Estado de Chiapas; Editorial Espejo de Obsidiana, 1991.

_____. *El don de la sangre en el equilibrio cósmico.* Segunda edición. México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Nalda Hernández, Enrique, editor. *Los cautivos de Dzibanché.* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

Stuart, David S. "Los antiguos mayas en guerra". *Arqueología Mexicana*, vol. XIV, núm. 84, (marzo-abril 2007): 41-47.

Tejeda Monroy, Eduardo Arturo. "La guerra en las Tierras Bajas Septentrionales mayas durante el Posclásico tardío. Organización, desarrollo y táctica militar después de la caída de Mayapán". Tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

Villela, Khristaan. "The Classic Maya Secondary Tier: Power and Prestige at Three Polities". Tesis de maestría en Arte, Department of Art History, University of Texas, 1993.



V. Dioses y seres etéreos. Entre lo mundano y lo sagrado

Fue a principio del siglo XX cuando surgió un interés por los estudios de los tres manuscritos mayas que sobrevivieron de la época prehispánica que entonces se conocían: los códices de Dresde, Madrid y París. Es bastante probable que fueran pintados y escritos durante el siglo XV. Alguno, como el conservado en Dresde, parece que es copia de uno o varios libros anteriores, quizá del período Clásico. Mientras que el *Códice de Madrid* contiene algunos elementos que hacen sospechar que se estaba pintando en el momento justo de la llegada de los españoles a las costas de Yucatán, ya que se observa una especie de espada de tipo castellana clavada en la espalda de un venado (*Códice de Madrid*, página 39). Recientemente, se han realizado análisis interdisciplinarios al *Códice Grolier*,[1] un manuscrito de la misma temporalidad que los anteriores, aparentemente procedente de Chiapas, que siempre se había tenido por falso debido a sus trazos y factura, considerados por los especialistas como poco ortodoxos. Pero con una muestra de tres, ¿cómo saber qué es lo ortodoxo? Los estudios iconográficos y químicos han verificado su autenticidad, por lo que es justo que empiece a mencionársele en los libros especializados.

Estos manuscritos eran, en realidad, almanaques y tablas adivinatorias; su contenido está en relación con pronósticos y augurios. Para realizar estos libros era necesario extraer la corteza del árbol de amate, tratarla y crear largas tiras que eran pintadas en secciones y luego eran plegadas en forma de biombo.

A finales del siglo XIX y en los albores del siglo XX, el desciframiento de la escritura maya estaba en un momento inicial, por lo

Página anterior
Figura 5.6
Portaincensario que reproduce al dios jaguar del inframundo
Palenque
Clásico tardío (550-909 d.C.)
Barro modelado y moldeado con aplicaciones de pastillaje
Colección Museo Amparo

1 Michael D. Coe, Stephen D. Houston, Mary E. Miller, y Karl A. Taube, "The Fourth Maya Codex", en *Maya Archaeology 3,* ed. Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore (San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2016), 117-167. La versión de este texto en español está disponible en http://www.mesoweb.com/es/articulos/Coe_etal/El_cuarto_codice.pdf.

que Paul Schellhas,[2] uno de los primeros estudiosos que se interesó por los contenidos de los códices, los analizó en detalle e identificó iconográficamente varios dioses que clasificó con letras alfabéticas.

Ha pasado un siglo, y pese a que muchos nombres de dioses se leen, otros se mantienen en el anonimato y no queda más remedio que nombrarles por la clasificación alfabética de principios del siglo pasado.

Las deidades mayas son fácilmente reconocibles por sus tocados, atributos y aspectos físicos, también por sus nombres, que en los textos de vez en cuando van acompañados por el término *k'uh,*[3] el cual evoca a sus naturalezas y sustancias sagradas.

Precisamente es la expresión *k'uh* la que permite clasificar a los dioses en una categoría diferente[4] a la de los otros seres sagrados, que son imperceptibles por los sentidos humanos en estado de sobriedad y de vigilia, como: los animales mitológicos;[5] los *winkil*, poseedores o protectores del bosque;[6] los *wahyis*, coesencias o naguales;[7] y posiblemente algunos de los que hemos considerado simplemente como enanos, principalmente los *masul* o 'duendes'. Todas estas entidades, incluyendo los *k'uh*, se pueden englobar dentro de una definición más amplia y laxa de dioses o entes numinosos, que, de acuerdo con Alfredo López Austin,[8] se caracterizan por estar hechos de materia etérea, ligera o sutil, cuyo origen es anterior a la creación del mundo perceptible. Estos seres poseen una capacidad de acción eficaz sobre el ámbito sensible de las creaturas, personalidades semejantes a la humana (incluso pueden

2 Paul Schellhas, *Die Göttergestalten der Maya-Handschriften: Ein mythologisches Kulturbild aus dem Alten Amerika* (Dresde: Richard Bertling, 1897). Paul Schellhas, *Representation of Deities of the Maya Manuscripts,* Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology 4 (1) (Cambridge: Harvard University, 1904).

3 William M. Ringle, *Of Mice and Monkeys: The Value and Meaning of T1016, The God C Hieroglyph*, Research Reports of Ancient Maya Writing 18 (Washington D.C.: Center for Maya Research, 1988).

4 Stephen D. Houston y David S. Stuart, "Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya", *Antiquity*, vol. 70, núm. 268 (junio de 1996): 289-312.

5 Alfred M. Tozzer y Glover M. Allen, "Animal Figures in the Maya Codices", *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology,* vol. 4, núm. 3 (2010).

6 David S. Stuart, "The WIN(I)KIL Sign and its Bearing on the Classification of Mayab Supernatural Beings" (conferencia presentada en Düsseldorf, diciembre de 2014).

7 Houston y Stuart, *The Way Glyph…,* 2.

8 Alfredo López Austin, "Los rostros de los dioses mesoamericanos", *Arqueología Mexicana,* vol. IV, núm. 20 (julio-agosto 1996): 6-19. Alfredo López Austin, "Herencia de distancias", en *La cultura plural. Reflexiones sobre diálogo y silencios en Mesoamérica (homenaje a Italo Signorini),* ed. Alessandro Lupo y Alfredo López Austin (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Roma: Universitá di Roma La Sapienza, 1998), 55-68.

comprender sus lenguajes) y una voluntad que puede ser afectada por las acciones o expresiones humanas. Los dioses, además, pueden desdoblarse en diversas identidades y, en ocasiones, aquellos que son afines y comparten la misma materia pueden fusionarse o agruparse en una sola, de forma que son versátiles y sus ámbitos de acción son difíciles de definir con precisión total. Al referirse a estas cuestiones, en 1983, López Austin habló de *fisión* y de *fusión*, mientras que en 2016 Simon Martin acuñó el término *teosíntesis*.

Los diccionarios coloniales registran la entrada *k'uh* con un significado claro: 'deidad' o 'dios'. Un término que nunca es empleado por personas, ni siquiera los soberanos lo portaron, aunque además de *k'uh* encontraron otras fórmulas para aproximarse a la naturaleza divina de los dioses. No obstante, la palabra *winik*, 'hombre' o 'persona', sí se podía aplicar a varios entes numinosos,[9] quizá por considerar que tenían apariencia humana o humanoide,[10] o más adecuadamente porque tienen personalidades muy semejantes a la humana.[11]

El amplio panteón maya fluctúa desde el período Preclásico tardío (*ca*. 400 a.C-250 d.C.) hasta la llegada de los españoles, momento en que se estaban escribiendo los almanaques adivinatorios y se muestran dioses que no tenían actividad en épocas anteriores. Aunque el panteón de los dioses mayas es igualmente rico e importante durante las épocas colonial y moderna, nuestro interés en este libro se concentra en la etapa precolonial. El conjunto de dioses del período Clásico es menos extenso que el del Posclásico, pero muy generoso en cuanto a información. Las tendencias artísticas del momento y los intereses de los nobles llevaron a las escuelas de escribas-pintores a reproducir algunos mitos de forma reiterada, en los que participaban varios dioses. El estilo códice es uno de los movimientos artísticos de aquel momento. Autores con una gran destreza creativa comienzan a innovar en sus formas plásticas. Desde al menos el Clásico temprano, a los artistas les interesa incluir elementos denotativos en el cuerpo de los seres sagrados, precisamente para señalar la naturaleza, por ejemplo: signos de bri-

9 Stephen D. Houston, David S. Stuart y Karl A. Taube, *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya* (Austin: University of Texas Press, 2006), 11-12.

10 Ella F. Quintal Avilés, Teresa Quiñones Vega, Lourdes Rejón Patrón y Jorge Gómez Izquierdo, "El cuerpo, la sangre y el viento: persona y curación entre los mayas peninsulares", en *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual II. Pueblos mayas*. Colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México. Serie Ensayos, coord. Miguel A. Bartolomé Bistoletti y Alicia A. Barabas Reyna (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013), 71.

11 López Austin, "Herencia de…", 55-68.

llo para indicar que son seres de luz, o de agua para especificar que son seres acuosos, etcétera. El dios de la lluvia es agua en sí mismo, por eso la mayoría de las veces se le muestra con signos de agua en el cuerpo y en su frente; también puede llevar marcas de brillo y luminosidad –como rayos y relámpagos–, probablemente porque su cuerpo a la vez es luz. Estas estrategias iconográficas fueron aplicadas a todos los dioses. Así podemos saber cuáles son seres de luz, de oscuridad, o incluso de ambas, como ocurre con el anciano dios Itzamnaah.[12] También los apelativos de los dioses hacen alusión a sus características físicas. En ese sentido, si Chaahk es agua, el apelativo *Ya'x O'hlis Chaahk*, 'Chaahk de Corazón Verde/Azul', define el corazón del dios del color del agua,[13] puesto que les interesaba en aquel momento categorizar semánticamente a los dioses. Algo que no ocurre durante el Posclásico, tal vez porque no era necesario recordar al espectador de qué materia estaban hechos aquellos dioses. Tampoco los seres humanos se retrataron con signos de brillo, su cuerpo era materia pesada: huesos y carne, así como materia sutil, aliento, respiración, etcétera.[14] Sólo los dioses y seres sagrados llevaban los signos de luz que determinaban que pertenecían al ámbito de lo sagrado o numinoso.[15] (Figuras 5.1, 5.2, 5.3).

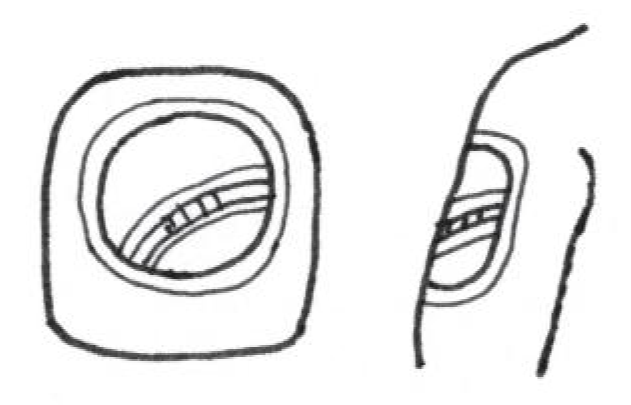


Figura 5.1
Signos de espejo/brillo
Dibujo de Linda Schele (SD-3546, fragmento)
© David Schele



Figura 5.2
Dios K'awiil con brazos y piernas con signo de espejo o brillo
Dibujo de Linda Schele (SD-4102, fragmento)
© David Schele

Los dioses luminosos no son exclusivos del mundo maya, recordemos que Buda desde su origen es un ser iluminado y por eso se representa con nimbo y dorado todo su cuerpo. Por otro lado, el término para definir a un dios no procede como mucha gente cree del dios griego Zeus, sino de la raíz *deiu,* expresión indoeuropea cuyo significado es 'brillar, ser blanco, o ser de luz'. Así se muestra también en la iconografía cristiana; en un principio la aureola de luz –forma de representar iluminación– estaba restringida a iluminar a Jesús distinguiéndolo como un ser sagrado; luego se adaptó a la Virgen, ángeles y apóstoles, y posteriormente se aplicó a todos los santos e incluso a los elementos sacros relacionados con Jesús.

Además de los dioses, otros seres podían llevar marcas de noche/oscuridad, pero en estos casos, el signo les vinculaba con el otro

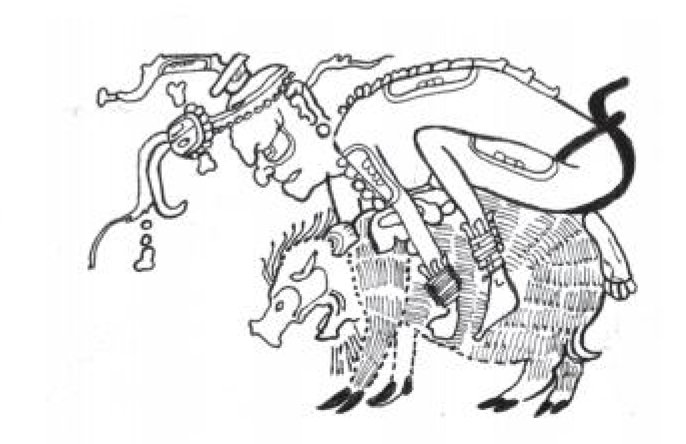


Figura 5.3
Dios Itzamnaah con signos de brillo en sentido de pulido, brillo
Dibujo de Linda Schele (SD-3544, fragmento)
© David Schele

12 Ana García Barrios, "Dioses del Cielo dioses de la Tierra", en *Los mayas. Voces de piedra*, eds. Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos (México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015), 161-175. Ana García Barrios, *Los rostros de Chaahk, el dios maya del rayo, la tormenta y la guerra.* Colección Libro Abierto (Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, 2018), 24-26.

13 Alexander Tokovinine, "Writing colors: Words and image of colors in Classic Maya Inscriptions", *RES. Anthropology and Aesthetics,* núm. 61-62 (primavera-otoño de 2012): 291.

14 Velásquez García, "*Las entidades y las fuerzas anímicas…*", 177-195.

15 García Barrios, *Los rostros de Chaahk*..., 23-26.

mundo. Por ejemplo, los escribas cuando están en procesos creativos redactando sus manuscritos tienen el "corazón endiosado". Con esas marcas en la espalda señalan que su estado, posiblemente de trance, no pertenece al mundo de lo terrenal, sino de lo sagrado.[16] También pueden mostrar signos *kaban*, 'tierra', en entornos relacionados con la cueva o la tierra. Este gusto por incluir detalles semánticos nos ayuda a comprender mejor las particularidades sagradas de los dioses.

Para este estudio se ha considerado oportuno agrupar a los dioses en tres categorías según su aspecto físico. Por un lado, están los dioses ancianos, de los que todavía no se leen con certeza sus nombres.[17] Hay tres principales, y aunque ahora se tratan por separado, su sintonía es tan evidente que lo más probable es que sea la misma deidad.[18] Los tres dioses tienen rostros muy similares: nariz aguileña y barbillas prognatas como señal de vejez y ausencia de dientes. A pesar de su edad, suelen mostrarse acompañados por mujeres jóvenes con el torso descubierto. Cada uno de ellos se distingue por su tocado y acciones.

El dios L (Itzam Aat o Ha'al Ik' Mam), quien porta un gran sombrero de ala ancha con un pájaro en la parte superior, formó parte de la creación del mundo de la última era, que ocurrió el 8 de agosto de 3114, y está estrechamente vinculado con el comercio.[19]

Otro de los dioses ancianos es el conocido como dios N (Itzam), un personaje cuyas actividades ocurren en los espacios interiores. Su tocado es un simple paño de cuadros anudado, relacionado con los que portan los escribas y hombres sabios. Una de sus particularidades es que su vinculación con la tierra se vuelve más explícita al mostrarlo iconográficamente saliendo del interior de una caracola, como se aprecia en el sillar tallado de la colección (Figura 5.4). También podría representar al anciano sentado sobre un batracio que se muestra en la escultura en barro modelado del Museo Amparo (Figura 5.5). El batracio sustituiría a la caracola que regularmente lo acompaña y ejerce de cuerpo de la tierra, al igual que

16 García Barrios, *Los rostros de Chaahk...*, 23-30.

17 García Barrios, *Los rostros de Chaahk...*, 23-30.

18 Simon Martin, "The Old Man of the Maya Universe: Unified Aspects to Ancient Maya Religion", en *Maya Archaeology 3*, eds. Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore (San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2016), 186-228.

19 Karl A. Taube, *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Studies in Pre-Columbian Art and Achaeology, 32 (Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992), 79-88.





Página anterior
Figura 5.4
Sillar labrado con personaje saliendo de una caracola
Norte de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada en bajorrelieve
Colección Museo Amparo

Página anterior
Figura 5.5
Anciano sentado sobre un batracio
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro cocido, modelado y pintado en rojo con motas negras
Colección Museo Amparo

la caracola y el caparazón de la tortuga, pues en el arte maya estos animales junto con los anfibios o seres afines podían representar la superficie terrestre.

El tercer dios anciano está en relación con el conocimiento y la sabiduría, uno de sus apelativos es Itzamnaaj Yahx Kokaaj Muut.[20] Lleva un tocado con el signo de oscuridad y tiene un *alter ego* ornitomorfo que le permite mostrarse como un ave con el mismo tocado de oscuridad, pero sus alas, en ocasiones, reflejan el brillo del Sol y el de la noche. Es un ser de luz vinculado con los espacios del inframundo y la oscuridad.[21]

Por otro lado, están los dioses que aquí vamos a definir como híbridos. Son aquellos de rostro antropomorfo y cuerpo humano, como Chaahk y el dios solar en su aspecto diurno. Los dioses solares tienen la nariz roma, ojos escuadrados y en ocasiones bizcos, así como un diente en forma de T.

También poseen orejas y patas de jaguar, como conviene, pues este animal representa al Sol nocturno, por eso se le conoce como dios Jaguar del Inframundo. Fue uno de los dioses principales de la Triada de Palenque,[22] donde se le nombra como God III. Su imagen fue ampliamente reproducida en incensarios o sahumadores en forma de efigies compuestas. Igualmente, lo portaban los soberanos en su escudo, porque al igual que Chaahk, es un dios relacionado con la guerra.

Por el gran número de braseros que se han encontrado en los templos del Grupo de las Cruces en Palenque, uno imagina que debieron estar prendidos día y noche para iluminar y sahumar los santuarios. Como indica Martha Cuevas García,[23] después de la vida ritual, estos incensarios eran enterrados en asociación con sus templos particulares. Así se han encontrado un sin fin de braseros en los basamentos de los templos donde tuvieron que excavar para enterrarlos de pie. Esto indica que las efigies reproducidas

20 Erik Boot, "At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut. Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel" (2008), 16-17, http://www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf.

21 García Barrios, *Los rostros de Chaahk*..., 23-28. Martin, "The Old Man..., 187-227.

22 Heinrich Berlin, "The Palenque Triad", *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 52, núm. 1 (1963): 91-99. David S. Stuart, *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque. A Commentary,* fotografías de Jorge Pérez de Lara Elías (San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2005), http://www.mesoweb.com/publications/stuart/TXIX.pdf.

23 Martha Cuevas García, *Los incensarios efigie de Palenque: deidades y rituales mayas* (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007), 23-26.

en estos incensarios tenían un carácter sagrado y ritual desde que se modelaba la pieza hasta después de ser enterrada, como si se tratara de un difunto. Esta característica no era exclusiva de los incensarios, sino también de otros objetos y edificios. Casi seguramente se consideró que tenían un alma racional por dentro, y por eso les realizaban ritos de activación o consagración, para traerlos a la vida (que incluían sacrificios de animales y hasta de humanos, para darles de comer), como también rituales de terminación, para despedirlos de este mundo y enterrarlos. Podía terminar su uso, pero no su existencia.

Durante el siglo XX los académicos siempre asociaron estos braseros con el dios GIII, pero hoy día se sabe –gracias a los estudios de Martha Cuevas García y de su discípulo, Ángel Sánchez– que son muchas y variadas las tipologías de estos incensarios. El rostro de GIII suele ocupar la parte central del cuerpo y se apoya sobre la cabeza de un ser híbrido, conocido como monstruo *imix* (un cocodrilo o caimán que representa la superficie de la tierra). Por encima se superponen otros rostros no siempre fáciles de identificar, como se advierte en el portaincensario de estilo palencano de GIII de la colección del Museo Amparo (Figura 5.6).



Figura 5.6
Portaincensario que reproduce al dios jaguar del inframundo
Palenque
Clásico tardío (550-909 d.C.)
Barro modelado y moldeado con aplicaciones de pastillaje
Colección Museo Amparo



Figura 5.7
Deidad con tocado de ave
Norte de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada en bajorrelieve
Colección Museo Amparo

Otro de los dioses de la triada de Palenque fue GI,[24] posiblemente representado en un pequeño sillar (Figura 5.7). Es un dios asociado con la última creación, su rostro se distingue por tener un perfil de nariz roma y aletas de pez en la comisura de los labios. Coincide con el dios de la lluvia en que ambos cubren sus orejas con valvas de concha y con el collar de nudos que lleva como pectoral. GI suele portar en su logograma un cormorán. Los textos de Palenque cuentan que GI fue el dios que decapitó al dragón de la inundación, cuando estaba anegando la tierra con su torrencial vómito.[25]

24 Berlin, "The Palenque Triad", 91-99. Stuart, *The Inscriptions from Temple XIX*.

25 Erik Velásquez García, "The Maya Flood Myth and the Decapitation of Cosmic Caiman", *The PARI Journal*, vol. VII, núm. 1, Pre-Columbian Art Research Institute (2006): 1-10. García Barrios, "El mito del diluvio …", 9-48.



Cada uno de estos dioses tiene características físicas que le identifican y una de las más distintivas es que muestran modelaciones cefálicas diferentes, aunque en ocasiones son sumamente parecidos.[26] El dios del maíz tenía una cabeza con forma de mazorca. Pero la más distintiva es la tabular erecta de K'awiil. Chaahk, por ejemplo, tenía una cabeza más cuadrada. Uno de los dioses más interesantes físicamente es precisamente K'awiil. Tiene cuerpo humano, aunque con una inmensa pierna de serpiente, que está en relación con su capacidad de transformación y su poder mágico. K'awiil es el dios al que se invoca para conectar con el mundo permeable de lo sagrado. Su pierna de serpiente es como un conducto que finaliza en una gran boca abierta y desarticulada, la cual sirve de escenario donde se materializa el ser conjurado. Esto se aprecia en el fragmento de panel, que conserva justo la boca de serpiente abierta de donde se asoma un ente numinoso; por sus rasgos y atributos, como son la orejera y la tiara de concha, se le ha identificado con Chaahk (Figura 5.8).

Página anterior
Figura 5.8
Panel con la imagen de una serpiente de fauces abiertas de la que surge una entidad sobrenatural
Cuenca del Usumacinta, probablemente Yaxchilán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra esculpida
Colección Museo Amparo

Es posible que el espejo de la frente de K'awiil forme parte de su capacidad de desdoblamiento, pues ¿qué es un espejo? sino la capacidad de crear un doble de nuestra persona. Tal vez por eso su cabeza se modela elevada, para incrustar el espejo mágico. Seguro que esa capacidad para conectar con el ámbito sagrado fue también la que le activó como un dios que podía favorecer la abundancia de alimentos, cuyo soporte principal fueron las cerraduras o tapas de bóveda (Figura 5.9).[27] Por otro lado, cabe destacar que los diseños de estas tapas siguen la tendencia estilística de los pintores "estilo códice", cuya principal característica era la ausencia de color en las figuras, pintadas con finas líneas de color negro-marrón sobre un fondo de engobe crema.

Este grupo de dioses híbridos pertenecen al ámbito meteórico y por tanto al celeste. Dicho así, parecería que los dioses mayas se pueden clasificar en seres celestes y seres del inframundo, nada más alejado de ese pensamiento semítico judeo-cristiano. Son seres duales y ambivalentes, que actúan en el interior y exterior de la tierra; en el cielo y en el inframundo; pueden enviar tanto una

26 Ana García Barrios y Vera Tiesler, "El aspecto físico de los dioses mayas. Modelado cefálico y otras marcas corporales", *Arqueología Mexicana,* vol. XIX, núm. 112 (noviembre-diciembre 2011): 59.

27 García Campillo, "Textos augurales…", 291-322. Leticia Staines Cicero, "Las imágenes pintadas en las tapas de bóveda", en *La pintura mural prehispánica en México. Área maya*, vol. II, tomo IV, dir. Beatriz de la Fuente, coord. Leticia Staines Cicero (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001), 389-402.



Figura 5.9
Tapa de bóveda con pintura del dios K'awiil y texto jeroglífico
Región Chenes, Campeche y sur de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra estucada y pintada; esculpida en forma de cubierta de bóveda
Colección Museo Amparo

lluvia fértil como una sequía mortal. En definitiva, son númenes opuestos y complementarios a la vez, que permanecieron en un estadio primigenio que nunca derivó en el maniqueísmo como en el viejo mundo, el cual diferenció el bien y el mal como dos posturas radicalmente opuestas y diferenciadas, procedentes de entidades diferentes.[28] En este sentido, otra de las particularidades de los dioses mayas, y a la que ya nos hemos referido al citar el trabajo de López

28 García Barrios, "Dioses del Cielo…", 162-165.

Austin,[29] es que aquellos que están en sintonía tienen la capacidad de fusionarse o participar de sus atributos. Así, por ejemplo, se puede ver a Chaahk actuando con la pierna de serpiente de K'awiil.

La tercera categoría de dioses es la de aquellos que se muestran con un aspecto físico joven, como el dios del maíz y la diosa lunar. Ambos tienen fuertes vínculos, pues el ciclo lunar está asociado con la fertilidad de la tierra, siendo la germinación del maíz su mayor logro, un acto que puede contemplarse como una victoria. Los dos dioses son jóvenes y de dulce belleza, tanto, que el dios del maíz se muestra en ocasiones con semblante femenino y la diosa de la luna comparte la misma falda de red que él. Pese a la belleza del dios, su valentía y arrojo no es cuestionada, pues ganó en la batalla que libró contra un tiburón.[30] Por eso se le representa victorioso con su cinturón de mandíbula de tiburón brotando del caparazón de una tortuga. En varias vasijas del período Clásico se involucra al dios de la lluvia en algunos episodios mitológicos del maíz, donde blande sus hachas junto al caparazón desdoblado en dos y flanqueando al dios. Son escenas que recuerdan al incensario efigie, el cual reproduce al dios del maíz sobre el cuerpo de una tortuga y tras él a dos númenes de la lluvia de pie portando lanzas y bajo un escenario de nubes (Figura 5.10).

Según recoge Oswaldo Chinchilla Mazariegos en su libro, *Imágenes de la mitología maya,*[31] este episodio en el que parece que Chaahk abre la tierra para sacar el grano del maíz, es un relato que forma parte del tiempo "histórico" de los primeros humanos y no de los episodios del dios del maíz en el tiempo mítico. El autor afirma que "ninguna de las versiones conocidas del hallazgo de la planta en una montaña involucra al dios del rayo y la lluvia. Todas se refieren claramente al hallazgo de los granos –a veces junto a otras plantas y frutas comestibles– que habrían de alimentar a la humanidad". Sea como fuere, lo que es cierto es que en el Clásico la presencia del dios del rayo es patente junto al dios del maíz.[32] En uno de los episodios, el joven dios muere en el agua y renace de un cráneo

29 Alfredo López Austin, "Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica", *Anales de Antropología*, vol. 20, núm. 2 (1983): 75-87.

30 Michel Quenon y Geneviève Le Fort, "Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography", en *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 5, ed. J. Kerr (New York: Kerr Associates, 1997), 884-902. Enrique Florescano, *¿Cómo se hace un dios? Creación y recreación de los dioses en Mesoamérica* (México: Penguin Random House, 2016), 141-209. Taube, *The Major Gods*..., 41-50.

31 Oswaldo Chinchilla Mazariegos, *Imágenes de la Mitología Maya* (Guatemala: Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín, 2011), 81.

32 García Barrios, *Los rostros de Chaahk*..., 50, 84 y 100.



Página anterior
Figura 5.10
Incensario con el joven dios del maíz sobre una tortuga y dos figuras del dios Chaahk
Norte de la Península de Yucatán, posiblemente
Posclásico temprano (*ca.* 900-1000 d.C.)
Barro modelado, con aplicaciones al pastillaje
Colección Museo Amparo

grotesco que en otras ocasiones es representado por una tortuga;[33] en esa escena acuática está acompañado por el dios de la lluvia.

Este episodio, que todavía no está plenamente comprendido, podría estar relacionado con el terrible suceso en que una gran inundación anegó la tierra.[34] Es posible que sea en ese momento cuando el dios muere ahogado, junto con el resto de los mortales que van a convertirse en peces; tal vez los mismos que rescata el dios de la lluvia en diferentes episodios en los que también aparece el joven dios del maíz renaciendo de las aguas. En algunas circunstancias participa del episodio de la inundación, como se aprecia en el conocido Plato Cósmico,[35] que sería más conveniente nombrar como Plato de la Inundación; está abajo brotando de la cabeza grotesca tras la anegación de la tierra (Figura 5.11).

Probablemente el brasero del Museo Amparo con el dios del maíz, de pie sobre la tortuga y flanqueado por dos dioses de la lluvia bajo un escenario de nubes, esté aludiendo a este mismo pasaje de renacimiento. Más si apreciamos que en el centro del pecho, el dios lleva colgando una valva de concha como símbolo de esa muerte y victoria acuática.

Entre los dioses mayas del período Clásico abundan los de sexo masculino frente a los femeninos. De hecho, durante el período Clásico sólo la diosa lunar aparece representada en vasijas o mencionada en piedra, se entiende que por su relación con el ciclo anual solar y el calendario. Durante el Posclásico (siglos X-XVI/XVII) las deidades femeninas son más prolijas en los códices, aunque no en otro tipo de monumentos, por eso debemos imaginar que, pese a que en el Clásico no se encuentran menciones a otras diosas, aparte de la Luna, no quiere decir que no existieran, o que no recibieran culto otras deidades femeninas (Figura 5.12).

Una de las piezas más interesantes de la colección que posee el Museo Amparo es un dintel donde se talló a la diosa lunar dialogando con una deidad masculina (Figura 5.13).

33 Quenon y Le Fort, "Rebirth and Resurrection…", 884-902.

34 Velásquez García, "The Maya Flood Myth…", 1-10.

35 Linda Schele y Mary E. Miller, *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art* (New York: George Braziller, Inc.; Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1986), 310-311. James Doyle y Stephen D. Houston, "The Universe in a Maya Plate", *Maya Decipherment* (marzo 2017), https://decipherment.wordpress.com.



La deidad masculina que está frente a ella podría ser el dios del Sol. Si verdaderamente él es el dios solar, la escena se vuelve más interesante, precisamente porque ambos pueden estar en diálogo sobre cuestiones del calendario, aunque nunca lo sabremos, pues el texto sólo menciona el nombre del patrocinador de la pieza.

La diosa lunar pocas veces aparece vinculada de forma tan explícita con el dios del Sol, al menos en su aspecto diurno. Es más común que el dios Solar del inframundo, es decir, el Sol en su aspecto nocturno, interactúe con ella y se muestre dentro del signo lunar.

Figura 5.11
Plato de la Inundación
En el centro, el dios de la lluvia brota como árbol de una gran aguada negra producto del cataclismo del diluvio, señalado en la parte superior con la presencia del Dragón de la Inundación. Abajo está el dios del maíz brotando, resucitado de un cráneo grotesco o montaña sumergida
Estilo Códice
Departamento del Petén
Clásico tardío (*ca.* 670-730 d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
Dibujo de Linda Schele (SD-7321)

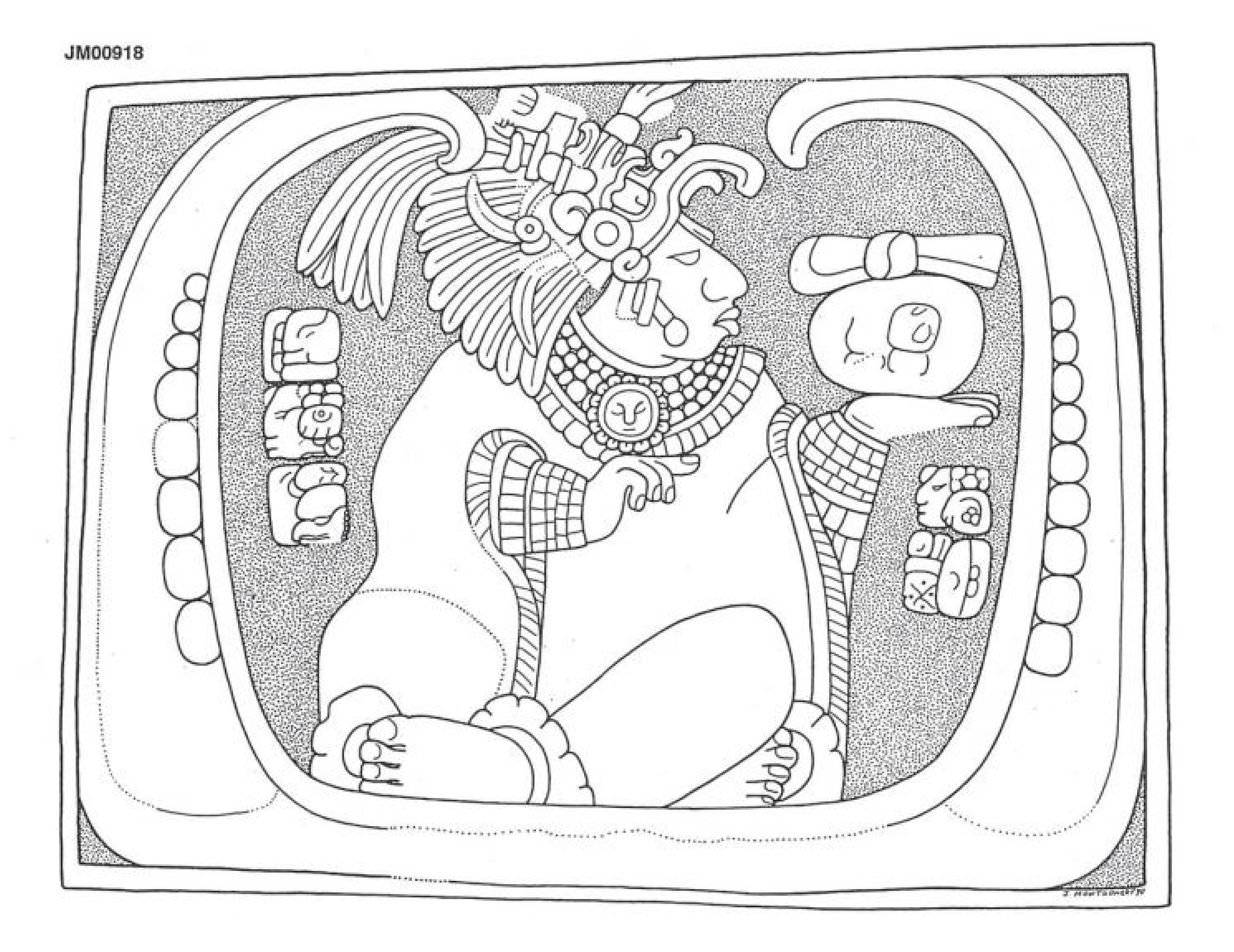




Figura 5.12
Yaxchilán, dintel
Mujer en escena ceremonial dentro del signo lunar *uh* en forma de U
Yaxchilán, Chiapas
Clásico tardío (Siglo VIII d.C.)
Piedra esculpida en bajorrelieve
Dibujo de John Montgomery (JM00918)

Figura 5.13
Dintel labrado con dos personajes sobrenaturales y con texto en el lateral frontal
Maya
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada en bajorrelieve
Colección Museo Amparo

Bibliografía

Berlin, Heinrich. "The Palenque Triad". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 52, núm. 1, (1963): 91-99.

Boot, Erik. "At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut. Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel", 2008. Disponible en línea: http://www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. *Imágenes de la Mitología Maya.* Guatemala: Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín, 2011.

Coe, Michael D., Stephen D. Houston, Mary E. Miller, y Karl A. Taube. "The Fourth Maya Codex". En *Maya Archaeology 3,* editado por Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore, 117-167. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2016.

Cuevas García, Martha. *Los incensarios efigie de Palenque: deidades y rituales mayas.* México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007.

Doyle, James, y Stephen D. Houston. "The Universe in a Maya Plate". *Maya Decipherment* (marzo 2017). Disponible en línea: https://decipherment.wordpress.com.

Florescano, Enrique. *¿Cómo se hace un dios? Creación y recreación de los dioses en Mesoamérica*. México: Penguin Random House, 2016.

García Barrios, Ana. "Dioses del Cielo dioses de la Tierra". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 161-175. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones". *Estudios de Cultura Maya,* vol. XLV (2015): 9-48.

_____. *Los rostros de Chaahk, el dios maya del rayo, la tormenta y la guerra*. Colección Libro Abierto. Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, 2018.

García Barrios, Ana, y Vera Tiesler. "El aspecto físico de los dioses mayas. Modelado cefálico y otras marcas corporales". *Arqueología Mexicana,* vol. XIX, núm. 112, (noviembre-diciembre 2011): 59-63.

García Campillo, José Miguel. "Textos augurales en las tapas de bóvedas clásicas de Yucatán". En *Anatomía de una civilización. Aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, núm. 4, editado por Andrés Ciudad Ruiz, *et al,* 297-322. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1998.

Houston, Stephen D., y David S. Stuart. *The Way Glyph: Evidence for "Co-Essence Among the Classic Maya*". Research Reports on Ancient Maya Writing, vol. 30. Washington D.C.: Center for Maya Research, 1989.

_____. "Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya". *Antiquity*, vol. 70, núm. 268 (junio de 1996): 289-312.

Houston, Stephen D., David S. Stuart, y Karl A. Taube. *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press, 2006.

López Austin, Alfredo. "Herencia de distancias". En *La cultura plural. Reflexiones sobre diálogo y silencios en Mesoamérica (homenaje a Italo Signorini),* editado por Alessandro Lupo y Alfredo López Austin, 55-68. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Roma: Universitá di Roma La Sapienza, 1998.

_____. "Los rostros de los dioses mesoamericanos". *Arqueología Mexicana,* vol. IV, núm. 20 (julio-agosto 1996): 6-19.

_____. "Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica". *Anales de Antropología*, vol. 20, núm. 2 (1983): 75-87.

Martin, Simon. "The Old Man of the Maya Universe: Unified Aspects to Ancient Maya Religion". En *Maya Archaeology 3*, editado por Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore, 186-228. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2016.

Quenon, Michel, y Geneviève Le Fort. "Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography". En *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 5, editado por J. Kerr, 884-902. New York: Kerr Associates, 1997.

Quintal Avilés, Ella F., Teresa Quiñones Vega, Lourdes Rejón Patrón y Jorge Gómez Izquierdo. "El cuerpo, la sangre y el viento: persona y curación entre los mayas peninsulares". En *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual II. Pueblos mayas*. Colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México. Serie Ensayos, coordinado por Miguel A. Bartolomé Bistoletti y Alicia A. Barabas Reyna, 57-93. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

Ringle, William M. *Of Mice and Monkeys: The Value and Meaning of T1016, The God C Hieroglyph*. Research Reports of Ancient Maya Writing, 18. Washington D.C.: Center for Maya Research, 1988.

Schele, Linda, y Mary E. Miller. *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. New York: George Braziller, Inc.; Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1986.

Schellhas, Paul. *Die Göttergestalten der Maya-Handschriften: Ein mythologisches Kulturbild aus dem Alten Amerika*. Dresde: Richard Bertling, 1897.

_____. *Representation of Deities of the Maya Manuscripts.* Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology 4 (1). Cambridge: Harvard University, 1904.

Staines Cicero, Leticia. "Las imágenes pintadas en las tapas de bóveda". En *La pintura mural prehispánica en México. Área maya*, vol. II, tomo IV, dirigido por Beatriz de la Fuente y coordinado por Leticia Staines Cicero, 389-402. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001.

Stuart, David S. *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque. A Commentary,* fotografías de Jorge Pérez de Lara Elías. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2005. Disponible en línea: http://www.mesoweb.com/publications/stuart/TXIX.pdf.

_____. "The WIN(I)KIL Sign and its Bearing on the Classification of Mayab Supernatural Beings". Conferencia presentada en Düsseldorf, diciembre de 2014.

Taube, Karl A. *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Studies in Pre-Columbian Art and Achaeology, 32. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992.

Tokovinine, Alexander. "Writing colors: Words and image of colors in Classic Maya Inscriptions". *RES. Anthropology and Aesthetics,* núm. 61-62 (primavera-otoño de 2012): 283-299.

Tozzer, Alfred M., y Glover M. Allen. "Animal Figures in the Maya Codices". *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology,* vol. 4, núm. 3, Cambridge, Harvard University (2010).

Velásquez García, Erik. "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 177-195. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "The Maya Flood Myth and the Decapitation of Cosmic Caiman". *The PARI Journal*, vol. VII, núm. 1, Pre-Columbian Art Research Institute (2006).

Bibliografía adicional

Coe, Michael D., Stephen D. Houston, Mary E. Miller, y Karl A. Taube. "El Cuarto Códice maya". En *Maya Archaeology* 3, Sección Especial, editado por Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore, 117-167. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2016. Disponible en línea: http://www.mesoweb.com/es/articulos/Coe_etal/El_cuarto_codice.pdf.

García Barrios, Ana. "Chaahk, el dios de la lluvia, en el período Clásico maya: aspectos políticos y religiosos". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2009. E-Prints Complutense. Disponible en línea: http://eprints.ucm.es/8170/.

García Barrios, Ana, y Rogelio Valencia Rivera. "Relaciones de parentesco en el mito del Dios Viejo y la Señora Dragón en las cerámicas de estilo códice". En *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, coordinado por Merideth Paxton y Manuel A. Hermann Lejarazu. México: UNAM, 2011.

Garza Camino, Mercedes de la. *Rostros de lo sagrado en el mundo maya.* Biblioteca Iberoamericana de Ensayo, 4. México: Paidós; Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

Looper, Mathew G. "The Dances of the Classic Maya Deities Chak and the Hun Nal Ye". Tesis de maestría, University of Texas, 1991.

Martínez del Campo Lanz, Sofía, coord. *El Códice Maya de México, antes Grolier*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.

Nájera Coronado, Martha Ilia. *Dioses y seres del viento entre los antiguos mayas.* México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2015.

Sotelo Santos, Laura Elena. *Los dioses del Códice Madrid. Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya.* México: Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2002.

Valencia Rivera, Rogelio. "El rayo, la abundancia y la realeza. Análisis de la naturaleza del dios K'awiil en la cultura y la religión mayas". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Valencia Rivera, Rogelio, y Ana García Barrios. "Rituales de invocación al dios K'awiil". En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público,* editado por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva, 235-261. Madrid: Grupo de investigación Andalucía-América, Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas, Sociedad Española de Estudios Mayas; México: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010.

Velásquez García, Erik. "El cosmos y la religión maya". En *De la antigua California al desierto de Atacama. Textos de arte, historia y arqueología de la América prehispánica,* coordinado por María Teresa Uriarte Castañeda, 153-178. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2010.



VI. La magia ronda entre silbatos y marionetas

Fray Diego de Landa (*ca.* 1566), franciscano que vivió en Yucatán durante el siglo XVI, recogió en su obra, *Relación de las Cosas de Yucatán*, que los mayas tenían

> "[…] silbatos de los huesos de cañas de venado y caracoles grandes, y flautas de cañas, y con estos instrumentos hacen són a los bailantes. Tienen especialmente dos bailes muy de hombres y de ver. El uno es un juego de cañas, y así le llaman ellos *colomché*, que lo quiere decir. Para jugarlo se junta una gran rueda de bailadores con música que les hace són, y por su compás salen dos de la rueda: el uno con un manojo de bohordos[1] y baila enhiesto con ellos; el otro baila en cuclillas, ambos con compás de la rueda, y el de los bohordos, con toda su fuerza, los tira al otro, el cual, con gran destreza, con un palo pequeño arrebátalos. Acabado de tirar, vuelven con su compás a la rueda y salen otros a hacer lo mismo. Otro baile hay en que bailan ochocientos y más y menos indios, con banderas pequeñas, con són y paso largo de guerra, entre los cuales no hay uno que salga de compás; y en sus bailes son pesados porque todo el día entero no cesan de bailar y allí les llevan de comer y beber. Los hombres no solían bailar con las mujeres".[2]

El baile fue una de las principales actividades que realizaban los antiguos mayas para sus seres sagrados durante el ciclo calendárico ritual de 260 días, así como en las veintenas del año solar vago de 365 días. Nobles, sacerdotes y en especial, los dirigentes políticos, fundamentaban gran parte de su legitimidad en su capacidad de manipular el mundo de lo sagrado mediante danzas rituales; pues

Página anterior
Figura 6.8
Panel con la representación de un noble tocando un instrumento
Norte de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada en bajorrelieve
Colección Museo Amparo

1 En los juegos de cañas y ejercicios de la jineta, varita o caña de seis palmos y de cañutos muy pesados (Real Academia de la Lengua Española).

2 Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán*, 77.



los soberanos eran los que poseían el don de interceder entre los humanos y los dioses, y una de las formas de conectar con el ámbito sagrado era a través de esas danzas, que con frecuencia repetían los mitos cosmogónicos. Una gran variedad de danzas se ha conservado en monumentos, vasijas y códices prehispánicos; de otras tenemos noticia a través de los documentos y crónicas coloniales; y muchas danzas actuales de tradición indígena son estudiadas por antropólogos.

Figura 6.1
Músicos y personajes ataviados de cangrejos y escorpiones en una danza ritual
Zona Arqueológica de Bonampak
Estructura 1, Templo de las Pinturas
Cuarto 1, muro norte
Bonampak, Chiapas
Clásico tardío (791 d.C.)
Pintura mural al fresco
Foto: Ernesto Peñaloza
Sección Proyecto Pintura Mural Prehispánica
Archivo Fotográfico del Proyecto de Pintura Mural Prehispánica en México
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Ciudades como Bonampak conmemoraron sus victorias de guerra decorando profusamente algunos edificios con escenas de danzas ceremoniales. Las gradas dibujadas indican que fueron escenificadas en grandes plazas, con banderolas extendidas que recuerdan las alas de las aves, y ante una gran multitud, ya que en ocasiones las plazas se llenaban con más de 30,000 espectadores. También en esta ciudad encontramos representado un alto número de instrumentos musicales: caracolas, trompetas largas, tambores y otros instrumentos de percusión que fueron realizados con el caparazón de tortugas, el cual se golpeaba con astas de venado (Figura 6.1).

Era habitual adornarse y acompañarse con plumas en estos bailes, o con otros elementos que cumplirían la función de los manojos de





Figura 6.2
Vasija que muestra la preparación del gobernante para participar en una danza ritual. Escena en que le están ataviando y pintando el cuerpo de rojo
Departamento del Petén
Clásico tardío (Siglos VII-VIII d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
K764
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr

Figura 6.3
Vasija que muestra una danza ceremonial donde participan mujeres
Departamento del Petén
Clásico tardío (Siglos VII-VIII d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
K554
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr

bohordos que menciona Landa. Las varas florales tipo estandartes que se muestran y exponen como elementos, permiten la conexión con el espacio sagrado. Si algo es certero en el conocimiento de estas danzas acompañadas con música es que eran realizadas como un código y protocolo ritual que permitía a los danzantes trascender y acceder a un estado de trance para conectar con lo sagrado. Narrativas pintadas en vasijas muestran a los señores danzando ante espejos en el momento en que se aplican un enema, que les ayudará a alcanzar un estado de trance y de alteración de conciencia, aunque desde el punto de vista de los mayas no se trataba de una conciencia alterada, sino aguzada. Una suerte de supraconciencia que les permitía captar la mitad del cosmos, la cual está vedada para los sentidos ordinarios; probablemente las vasijas K764 y K554 muestran dos momentos de un mismo ritual. Primero la aplicación

de pintura corporal roja al gobernante y posteriormente la danza ceremonial donde participan las mujeres (Figuras 6.2 y 6.3).[3]

Es probable que los primeros instrumentos americanos llegasen con los pobladores originales del continente, ya que las flautas de hueso son instrumentos que se empleaban en el Viejo Mundo desde el año 40,000 a.C., y los silbatos de hueso desde el 10,000. De hecho, a la etapa final del Paleoindio pertenece una flauta rota encontrada en el sitio de Jones-Miller (Colorado, Estados Unidos). Se halló asociada a un poste medicina, llamado así porque es un espacio relacionado con procesos litúrgicos donde interviene un especialista ritual. De hecho, el poste estuvo ubicado en un sitio de matanza de bisontes llamado *Bison antiquus*.[4] En este sentido, Alfonso Lacadena[5] advierte que además de flautas, en la etapa final del Pleistoceno también se empleaban los caparazones de tortugas como tambores, y que, al igual que se hizo durante el Clásico en el área maya, debieron ser golpeados con astas de cérvidos, ya que ambos implementos han aparecido juntos.

Investigadores como Arnd Adje Both[6] consideran que las flautas y silbatos imitaban sonidos de la naturaleza como un remedio eficaz y un medio mágico de comunicación. Más adelante, se fortaleció la fabricación de instrumentos que producían sonidos que no se encontraban en la naturaleza. Los sonidos artificiales estaban asociados con cuestiones religiosas o con los propios dioses. La catarsis que se obtiene a través del movimiento de la danza mimética y de la música monocorde es de vital importancia para entrar en contacto con el mundo espiritual, toda vez que el sonido era concebido como una materia sutil o ligera, semejante a la que constituía el cuerpo de los dioses. Y, mediante la lógica de proyección, lo mismo debieron haber pensado los antiguos mayas sobre la mitad imperceptible y sagrada del universo: que los seres invisibles se ponían en contacto con el de las creaturas mundanas a través de las danzas, piruetas, instrumentos musicales y sacrificiales, que les permitían abrir portales de comunicación para penetrar en el mundo ordinario de los hombres, tal como se advierte en el vaso K791 del Princeton Art Museum, donde apreciamos las imágenes de nueve almas, naguales

3 Mary E. Miller, "Extreme Makeover. How painted bodies, flattened foreheads, and filed teeth made the Maya beautiful", *Archaeology*, vol. 2, no. 1 (enero-febrero 2009): 36-46.

4 Dennis J. Standford, "The Jones-Miller Site: An Example of Hell Gap Bison Procurement Strategy", *Plains Anthropologist* 23, núm. 82 (1978): 90-97.

5 Lacadena. Comunicación personal, 2017.

6 Arnd Adje Both, "La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia", *Arqueología Mexicana,* vol. XVI, núm. 94 (noviembre-diciembre 2008): 30-33.

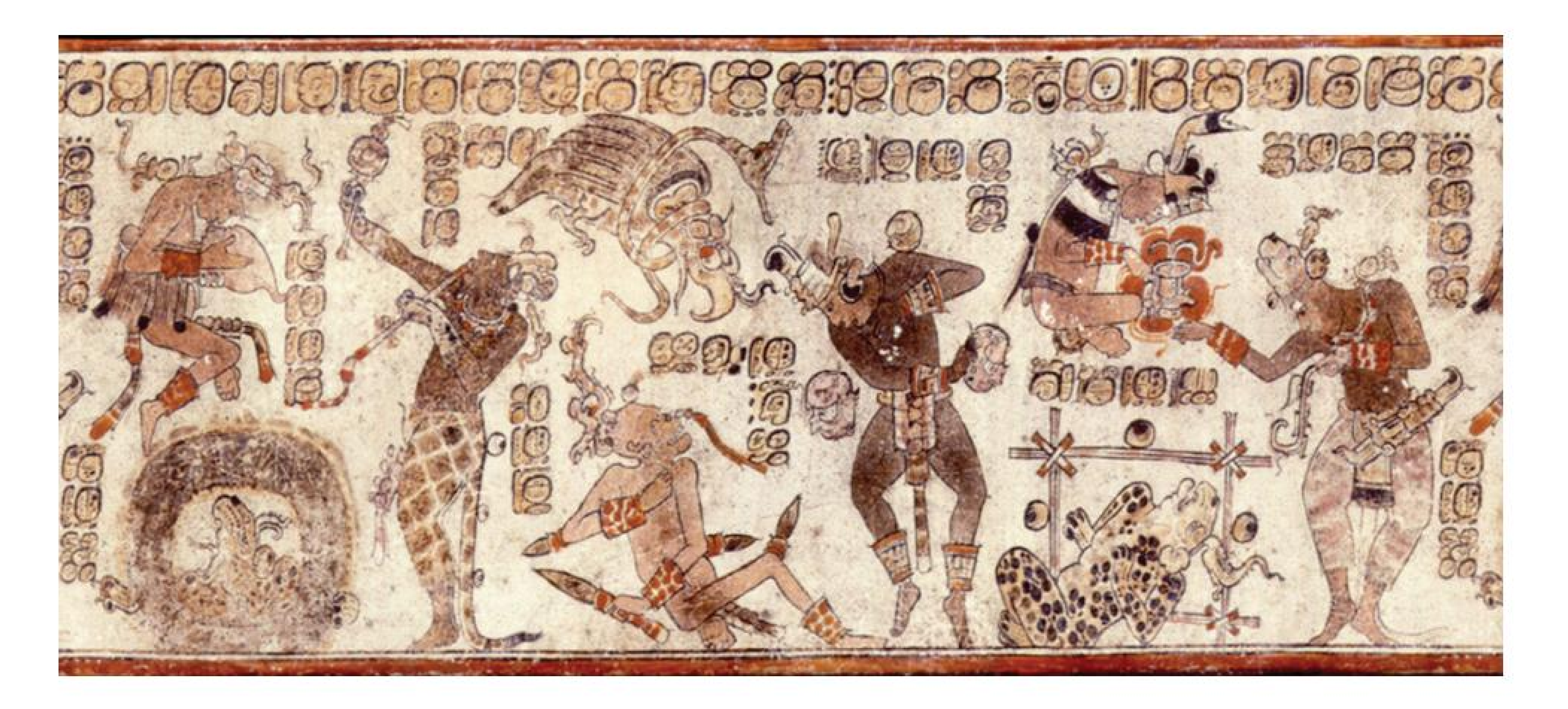


Figura 6.4
Vasija que muestra personajes, nahuales o almas danzando, haciendo piruetas y contorsiones para volver del trance y regresar al cuerpo de su poseedor
Motul de San José, departamento del Petén
Clásico tardío (Siglos VII-VIII d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
Princeton Art Museum
K791
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr

o coesencias *wahyis* entrando en un éxtasis inverso, para regresar al cuerpo de su poseedor humano (Figura 6.4).[7]

Caracolas, flautas, maracas, música monocorde y una danza mimética permitían el encuentro con el mundo sagrado. Es por eso que la música y la danza en el área maya se muestran siempre asociadas a rituales donde se involucran ancestros, deidades o seres invisibles. Este ambiente ritual ayuda a traspasar la frontera de la realidad e iniciar un viaje iniciático que les abría el conocimiento a los secretos del poder y lo sagrado. Las danzas iban acompañadas de ayunos, meditación, aislamiento e ingesta de sustancias alucinógenas, y también era obligado el derramamiento de sangre por autosacrificio. Se perforaban la lengua con cuerdas espinadas (ver Capítulo I, figura 1.2); los lóbulos de las orejas con punzones, y también se laceraban el pene con espinas de raya. Mortificaciones asistidas de danzas y música que favorecían que sacerdotes, nobles, reyes y reinas accedieran mediante el trance al otro mundo.

El diseño y modelado de los instrumentos musicales dejó su huella en algunos de ellos, con marcadas alusiones zoomorfas y antropomorfas; eran maracas, ocarinas, silbatos o flautas, como la flauta fragmentada con la efigie de un perro modelado (Figura 6.5). El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (hoy Secretaría de

7 Velásquez García, "Los vasos de la entidad…". Erik Velásquez García, "Nuevas ideas en torno a los espíritus wahyis pintados en las vasijas mayas: hechicería, enfermedades y banquetes oníricos en el arte prehispánico", en *Estética del mal. Conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte,* ed. Erik Velásquez García (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013), 561-585. Erik Velásquez García, "Las entidades y las fuerzas anímicas…", 190-193.



Figura 6.5
Flauta de muelle de aire con la efigie de un cánido
Isla de Jaina, Campeche; probablemente
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro enrollado y modelado con perforaciones
Colección Museo Amparo

Cultura) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia han patrocinado una investigación sobre los objetos musicales de la Sala Maya del Museo Nacional de Antropología de México. Los resultados no dejan de sorprender, pues los investigadores han detectado que, entre las notas sol y sol sostenido, los rangos no se corresponden con la escala musical occidental, por lo que la han llamado "escala maya"; en sintonía con este descubrimiento hay que recordar que se pensaba que las flautas tenían una sonoridad musical con escalas de cinco notas, siendo éstas las más simples. Por este estudio se conoce que varias de estas flautas emiten rangos de sonidos más extensos. No sabemos si este sería el caso de la flauta fragmentada del Museo Amparo, pero sí se ha comprobado en flautas triples, de las cuales se han conseguido 600 rangos sonoros.

En este sentido, no sólo los instrumentos musicales son en sí mismos foco de atención por su función, sino también por sus diseños plásticos y visuales, como es el caso de esta flauta con perro, que seguro sirvió para ambientar musicalmente ceremonias importantes, o simplemente para llamar a los difuntos en momentos relevantes.

Las imágenes de los manuscritos posclásicos muestran a dioses en diferentes escenarios con instrumentos, como se aprecia en la página 2a del *Códice de Dresde*, donde cautivos y dioses portan percutores o maracas, entre otros elementos. Otro ejemplo se encuentra en la página 34a de ese mismo códice, donde los músicos tañen un número más variado de instrumentos musicales en el contexto de un rito de carácter desconocido, asociado con una pirámide y la cabeza decapitada del dios del maíz (Figuras 6.6 y 6.7).



Figura 6.6
Músicos con diferentes instrumentos y la cabeza decapitada del dios del maíz
Códice de Dresde, Página 34a
Posiblemente Campeche
Posclásico tardío (Siglo XV) y probablemente en uso a principios del siglo XVI
Amate estucado y pintado
SLUB Dresden / Digital Collections / Mscr. Dresd.R.310, http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/2967/1/

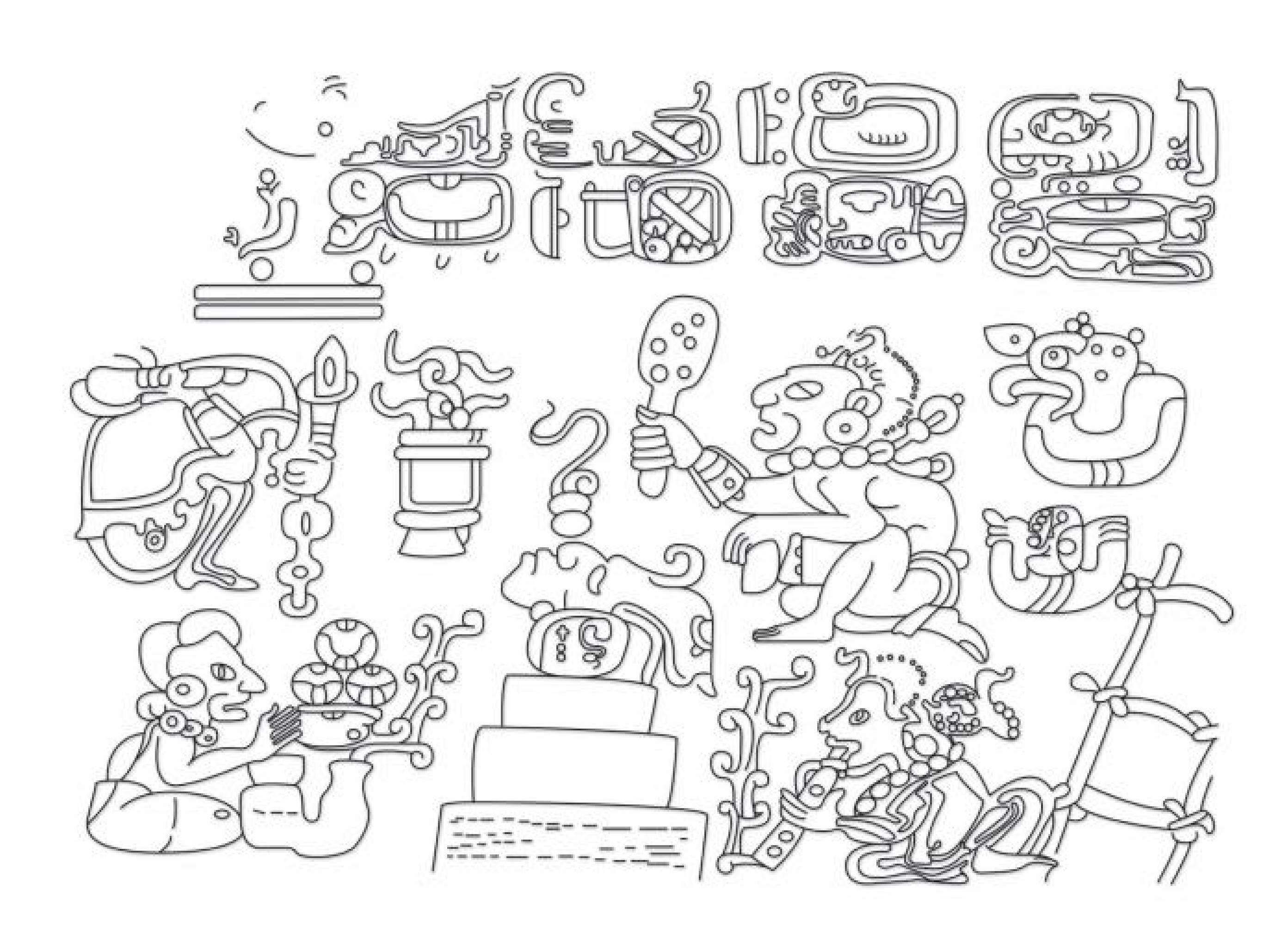


Figura 6.7
Músicos con diferentes instrumentos y la cabeza decapitada del dios del maíz
Códice de Dresde, Página 34a
Dibujo Angélica Alarcón, basado en Villacorta y Villacorta, 1977

También los gobernantes de Yaxchilán danzaron con grandes báculos, similares a estandartes, que en realidad debían ser instrumentos musicales cuyo sonido se generaba por vibración. Instrumentos semejantes portan la zarigüeya antropomorfa en las procesiones de Año Nuevo que se recogieron en las páginas 25a-28a del *Códice de Dresde*. En los manuscritos del centro de México también es habitual encontrar sacerdotes con este tipo de instrumento, que allí se llamaba "sonaja de niebla", y se empleaba para atraer la lluvia.

No hay duda de que muchas de estas danzas especializadas fueron amparadas por músicos que tocaron diferentes instrumentos de viento, aunque la mayoría de las veces estos músicos y sus utensilios no formaran parte de la imagen, porque eran rituales íntimos y privados, relacionados con estados de alteración de la conciencia (o supraconciencia, como la debieron haber entendido los mayas) y permeabilidad, que les permite conectar con el más allá. El baile y la música se cohesionan y en muchos casos simbolizan la armonía del cosmos. La música aporta un ritmo y una cadencia al baile que permite que el caos se disuelva y aparezca el orden en el universo. Las escenas de danza ocupan diferentes soportes, desde pintura mural hasta vasijas, pero también se encuentran talladas en dinteles, incluso modeladas en estuco. Así se aprecia en el gran número de escenas de bailes ceremoniales que fueron patrocinadas por los descendientes del famoso rey K'ihnich Janaab' Pakal. Ellos danzaban con dioses para legitimar su ascenso al trono, en especial con el dios K'awiil, entidad extremadamente poderosa, por ser luminoso y estar vinculado con la magia, la invocación, la fuerza anímica vital y la abundancia,[8] elementos que se conjugaban perfectamente en la mano del gobernante y que le permitía mostrarse como el controlador de esos atributos.

La música tanto instrumental como vocal estaba en estrecha relación con el ámbito sagrado. El sonido de los instrumentos muchas veces se transformó en la voz de los dioses. Ese vínculo con los dioses hizo que los instrumentos musicales fueran tratados con gran respeto, incluso en ocasiones tuvieron templos donde eran venerados junto a deidades de la música, tal y como revelan algunas fuentes coloniales. También en la corte residían los sacerdotes especializados en música sacra, quienes eran los responsables de llevar a cabo los rituales nocturnos. Además, estaban los músicos profesionales que vivían en palacio y eran los encargados de crear la música de corte.

El término "música" en maya yucateco es variado y rico. Se encuentra en los diccionarios con la voz *k'ay*, aunque otros significados nos permiten percibir matices más sutiles relacionados con las danzas rituales, como es el hecho de que *k'ay* también signifique 'bien hecho'. Los músicos y cantantes también se nombraban con el mismo término *ajk'ay* o *k'ayom*, término atestiguado en los

8 Ana García Barrios y Rogelio Valencia Rivera, "El uso político del baile en el Clásico maya: el baile de K'awiil", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, núm. 2 (2007): 27.

textos jeroglíficos del período Clásico, como *k'ayo'm*, 'cantante'. Esto sugiere un vínculo con las acciones de canto y baile. En muchos casos, los que bailaban debían ser también los que tocaban instrumentos portátiles, tales como cascabeles, maracas, ocarinas, flautas o silbatos. Como explican Houston, Stuart y Taube,[9] casi todos los nombres de estos instrumentos pequeños tienen su origen en el sonido que producían, siendo nombres que evidencian una onomatopeya. En yucateco soplar es *xob* y *xuxub,* silbido.

Gracias a las escenas pintadas sobre murales y vasijas, sabemos que los músicos iban de pie y se alineaban en procesión, por lo que conformaban bandas y no orquestas. En una brillante observación, Mary Ellen Miller[10] notó que las bandas musicales del período Clásico seguían un orden predecible: primero van los que tañen maracas de calabaza, después el que toca el tambor vertical, luego las conchas de tortuga y al final las trompetas. De haber flautas, éstas se intercalaban entre las sonajas y el tambor. También es posible que haya existido un guardatiempo, quien tañía algún tipo de tambor portátil de cerámica. Por último, Miller observa que las trompetas pueden aparecer solas o separadas, pues tienen mayor movilidad que los otros instrumentos.

Aunque sabemos que instrumentos pequeños, y por tanto portátiles, eran empleados en las danzas, son pocas las imágenes mayas donde aparecen reproducidos. Uno de los casos se encuentra tallado en un escalón que debió formar parte de una grada, aunque no era habitual representar músicos en escalones, pues lo normal era que esos elementos arquitectónicos se labrasen con escenas de cautivos. En uno de estos peldaños que se conserva en el Museo Amparo (Figura 6.8) el personaje aparece en una aparente postura imposible en la que se retuerce como acróbata o contorsionista mientras toca una flauta. Esta flauta podría recordar un cigarro, pero consideramos más acertado pensar que se trata de un instrumento musical debido, precisamente, a la postura del personaje, pues las contorsiones eran importantes medios para acceder a estados de conciencia superior al favorecer la circulación inversa de la sangre en el interior del cuerpo.[11] Si bien en el caso que nos ocupa, el cuerpo fue representado en una posición imposible aun para un contorsionista, toda vez que la intención del escultor era represen-

9 Houston, Stuart y Taube, *The Memory of Bones…,* 256.

10 Miller, *The Murals of Bonampak,* 54.

11 Tomás Pérez Suárez, "Acróbatas y contorsionistas en la plástica olmeca", *Los investigadores de la cultura maya,* núm. 13, tomo II (2005): 537-544.



Figura 6.8
Panel con la representación de un noble tocando un instrumento
Norte de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Piedra tallada en bajorrelieve
Colección Museo Amparo

tar cada parte del cuerpo no como se ve, sino cómo "se sabe" que es, usando diferentes ángulos simultáneos de visión, igual que lo hiciera un artista cubista.

Volviendo al tema central, esta representación es una de las pocas piezas en piedra donde se reprodujo una flauta. Afortunadamente, en el ámbito de la arqueología se han recuperado flautas y silbatos tan antiguos como la invención de la cerámica. En torno al año 800 a.C., ya se manufacturaban vasos silbadores, que sonaban simplemente al ser llenados con agua, sin necesidad de que se soplasen, por lo que se les vincula con funciones mágico-religiosas, como el que aparece en la imagen del *Códice de Dresde* observada. En Mesoamérica, en general, los instrumentos estaban relacionados con rituales de fertilidad, al igual que con sacrificios y el inframundo, como se aprecia en las pinturas conservadas en la ciudad de Teotihuacán.

Las flautas en forma de aves, felinos, serpientes y otros animales, sugieren también un uso ritual. Sólo hay que recordar la danza del volador, en la que un flautista se posiciona en lo alto de un poste y al ritmo del sonido de la flauta descienden cuatro voladores atados por los pies y en trece círculos. Los trece niveles del cielo que, multiplicados por cuatro, suman cincuenta y dos en alusión al ciclo de los años. Antiguamente, esta danza se practicaba en muchos

rincones de Mesoamérica, aunque ahora se restringe a la región totonaca de Veracruz. Los frailes encargados de la evangelización en seguida comprendieron que la adoración de los indios a sus dioses giraba en torno al canto, la danza y la música. Por eso permitieron que algunas danzas, como la de los voladores, sobrevivieran, aunque esos cuatro voladores fueron transformados en ángeles celestiales, como se ve en el *Códice Azcatitlán*. Es una danza ancestral que sobrepasa las fronteras mesoamericanas, pues una muy similar se ejecutaba desde antes de la invención de la cerámica, durante el período Arcaico (8000-3500 a.C.), por los hombres-medicina en las praderas de Estados Unidos de América.

Precisamente porque no se puede saber con certeza en qué ceremonias fueron empleadas las maracas, silbatos y flautas, cobra sentido que fuese en festividades rituales. No sólo religiosas ni místicas, sino en aquellas en las que de alguna manera entraba en juego el papel de la magia, en el sentido de ceremonia que permite reproducir lo que se está invocando, como hacían los hombres-medicina o los voladores totonacos. Se trata de un sistema de comunicación que permite incidir y persuadir de algo al alma racional que se supone tiene cada criatura, ejerciendo una acción sobre la mitad perceptible del cosmos.[12] El sonido es fundamental para la invocación y se creía que estaba hecho de la misma materia sutil que los dioses. Tal vez a esto se deba la gran cantidad de aerófonos recuperados arqueológicamente. En esta categoría se engloban todos los instrumentos que generan sonido mediante el aire que pasa y oscila en su interior, como las flautas, e incluso las caracolas.

Fray Diego de Landa menciona flautas de caña y no de barro. Sin duda, aquellas debieron ser las más empleadas por su ligereza y resistencia en las ceremonias, mientras que las de barro tal vez se utilizaron en rituales más exclusivos. Posiblemente en ceremonias asociadas con visiones y con la muerte, pues fue en entierros donde se colocaron flautas y silbatos con una gran variedad de formas; señoras, hombres, seres híbridos, ranas, etcétera (ver Capítulo II, figura 2.12). El sonido agudo del silbato y de las flautas todavía se emplea el día de hoy en las comunidades mayas de Yucatán para llamar a sus familiares difuntos el Día de Muertos. También se realizan silbatos con formas de animales como juguetes para llevar a los niños difuntos.

12 Alfredo López Austin, "Tres recetas para un aprendiz de mago", *Hojarasca,* vol. 19 (1993): 19-39.



Figura 6.9
Sonaja en forma de búho
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con aplicaciones e incisiones y pintado
Colección Museo Amparo

Además de estos aerófonos, el Museo también resguarda idiófonos, cuyo sonido es producido por el propio cuerpo del instrumento al vibrar, como las sonajas y maracas. Según Gonzalo Sánchez Santiago,[13] en Mesoamérica sólo existieron estas últimas, pues "las sonajas son discos de metal ensartados en un marco de madera con un mango", y lo único que apreciamos en el caso de los mayas y de otras culturas de la región son "cápsulas esféricas en cuyo interior se alojan pequeños percutores", produciendo sonido al sacudirlas; es decir, *maracas*, aunque esta palabra no sea de origen castellano, sino guaraní. En los códices prehispánicos se ve a los dioses y otras entidades sagradas portando bastones altos con una esfera en la parte superior que, por similitud con los del centro de México y las descripciones de los cronistas, contenía semillas que repiqueteaban al agitarse. Estos instrumentos también se exponen en algunas estelas clásicas en escenas de danza. Muchas de estas maracas fueron modeladas en barro y tuvieron forma de animales, en particular

13 Gonzalo A. Sánchez Santiago, "Las culturas musicales del Oaxaca prehispánico: una perspectiva desde la etapa de las aldeas hasta las ciudades-estado (1400 a.C.-1521 d.C.)" (Tesis de doctorado, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2016), 33-46.

de especies relacionadas con la noche, como la que se conserva el Museo Amparo con forma de búho (Figura 6.9).

Autores como Claude Baudez y Diana Triadan[14] consideran que estas figuritas pudieron ser manejadas en escenarios como parte de representaciones teatrales. En este sentido estamos de acuerdo con Patricia Horcajada Campos[15] cuando explica la dificultad que tendría el espectador para ver esas figuras tan pequeñas y cubiertas por la mano del que las manipula. Aquí proponemos que esos instrumentos con forma de mujeres, búhos o seres híbridos pudieron formar parte de un conjunto de "marionetas" empleadas para reproducir acontecimientos mitológicos y narrativas literarias tradicionales, además de crear sonidos. Sin duda sería una forma muy gráfica de trasmitir los cuentos, fábulas y leyendas oralmente a las nuevas generaciones.

También es posible que estos instrumentos tuvieran una función relacionada con los principios de la magia, la adivinación y la transformación, como se observa en algunos pasajes de los códices en las ceremonias de Año Nuevo (páginas 25-29 del *Códice de Dresde*) (Figura 6.10). Y tal vez a alguna de esas secuencias aluda el silbato con máscara de roedor y cuerpo antropomorfo del Museo Amparo (Figura 6.11). Las máscaras fueron habituales en los rituales, danzas y ceremonias, puesto que era una forma de adquirir la personalidad del otro significativo o ser sagrado.

También en la vasija K928, perteneciente al Chrysler Museum de Norfolk, Virginia, se emplea este tipo de instrumentos en forma de bastón, mientras se ejecuta una ceremonia de extracción de corazón (Figura 6.12).

Puede que el instrumento formase parte de un conjunto de silbatos para interactuar durante la narración de alguna fábula. También es posible que esta pieza, y tantas otras similares a ésta, muestren el proceso que aparentemente sufrían los especialistas espirituales y rituales en el momento en que se encontraban en pleno trance, una vez que ya habían logrado alcanzar el sueño y la visión mediante la

14 Claude F. Baudez, *Una historia de la religión de los antiguos mayas* (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Centre Cultural et de Coopération pour l´Amérique Centrale, 2004). Daniela Triadan, "Warriors, Nobles, Commoners and Beasts: Figurines from Elite Buildings at Aguateca, Guatemala", *American Antiquity*, vol. 18, núm. 3 (2007): 269-293.

15 Patricia Horcajada Campos, "Imágenes de barro. Las figurillas cerámicas mayas de La Blanca (Petén, Guatemala) en su contexto regional" (Tesis de doctorado, Universidad de Valencia, 2015), 117.



Figura 6.10
Personaje antropomorfo en procesión con maraca de niebla
Códice de Dresde, Página 25a
Posiblemente Campeche
Posclásico tardío (Siglo XV) y probablemente en uso a principios del siglo XVI
Amate estucado y pintado
SLUB Dresden / Digital Collections / Mscr. Dresd.R.310, http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/2967/1/



Figura 6.11
Silbato en efigie de un personaje ataviado con máscara de conejo
Isla de Jaina, probablemente
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado y cocido
Colección Museo Amparo

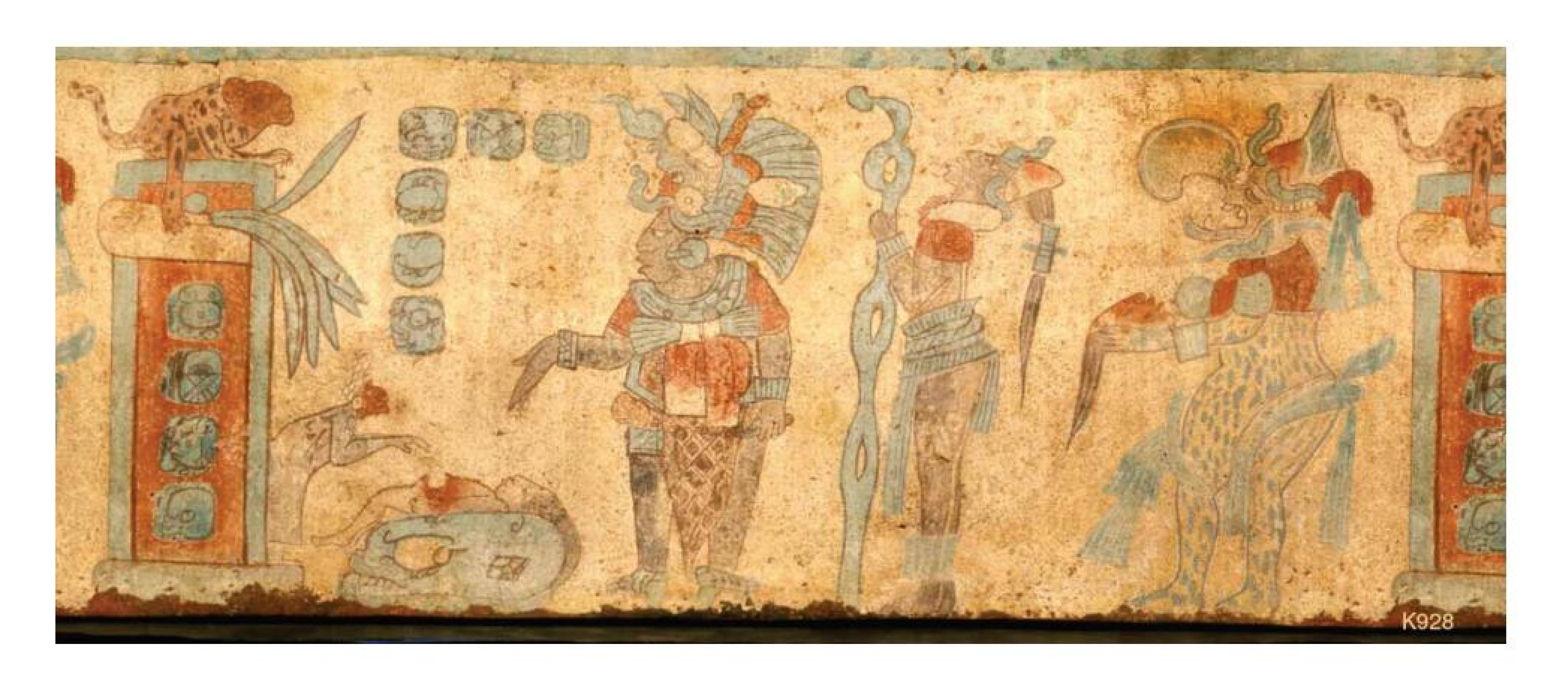


Figura 6.12
Escena de danza ritual con maraca en forma de bastón en una escena de extracción de corazón
Estilo Ik
Motul de San José, región del Petén
Clásico tardío (Siglo VIII d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
Chrysler Museum, Norfolk, Virginia
K928
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr

ingesta o no de psicotrópicos. Coincide que ciertas personas pueden sufrir cambios en los estados mentales al ser más permeables a territorios no controlados por la naturaleza humana. En estas circunstancias, los especialistas rituales se visualizan a sí mismos como aves, muchas veces arrendajos. El percibirse como ave es común entre los grupos americanos. Y los mayas no fueron diferentes en esto, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia que tienen las aves en el ámbito de lo sagrado y lo mitológico.[16]

Incluso en muchos casos se estima que eligieron representarse en esos estados de frenesí y trance, como se aprecia en el plato con aves antropomorfas en los bordes junto con gobernantes y sacerdotes pintados en el fondo del recipiente (ver Capítulo I, figura 1.7). Tal vez la escena reproduzca el momento previo a la ingesta del alucinógeno que les va a permitir visualizarse como las aves antropomorfas que beben de vasos y recipientes, pintadas en el borde del plato. No se puede afirmar con total certeza que ese plato reproduzca la visión originada en el momento del sueño o de alteración de conciencia de un especialista ritual, pero tampoco se puede descartar esta idea, pues son muchas las narraciones de chamanes americanos donde se conjugan este tipo de visiones. Convertirse en aves les permitía volar, recorrer el espacio y visualizar su objeto de interés, así como localizar un animal para ser cazado, o alcanzar el conocimiento para la sanación de algún miembro de su comunidad.

16 Mercedes De la Garza Camino, *Aves sagradas de los mayas* (México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995).

Bibliografía

Baudez, Claude F. *Una historia de la religión de los antiguos mayas.* México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Centre Cultural et de Coopération pour l´Amérique Centrale, 2004.

Both, Arnd Adje. "La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia". *Arqueología Mexicana,* vol. XVI, núm. 94 (noviembre-diciembre 2008): 28-37.

García Barrios, Ana, y Rogelio Valencia Rivera. "El uso político del baile en el Clásico maya: el baile de K'awiil". *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, núm. 2 (2007): 23-38.

Garza Camino, Mercedes de la. *Aves sagradas de los mayas.* México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995.

Horcajada Campos, Patricia. "Imágenes de barro. Las figurillas cerámicas mayas de La Blanca (Petén, Guatemala) en su contexto regional". Tesis de doctorado, Universidad de Valencia, 2015.

Houston, Stephen D., David S. Stuart, y Karl A. Taube. *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya.* Austin: University of Texas Press, 2006.

Landa, fray Diego de. *Relación de las Cosas de Yucatán* (1566). Edición de Miguel Rivera Dorado. Historia, 16. Madrid: Biblioteca Americana, 1992.

López Austin, Alfredo. "Tres recetas para un aprendiz de mago". *Hojarasca,* vol. 19 (1993): 19-39.

Miller, Mary E. *The Murals of Bonampak.* New Jersey: Princeton University Press, 1986.

_____. "Extreme Makeover. How painted bodies, flattened foreheads, and filed teeth made the Maya beautiful". *Archaeology*, vol. 2, no. 1 (enero-febrero 2009): 36-46.

Pérez Suárez, Tomás. "Acróbatas y contorsionistas en la plástica olmeca". *Los investigadores de la cultura maya,* núm. 13, tomo II (2005): 537-544.

Sánchez Santiago, Gonzalo A. "Las culturas musicales del Oaxaca prehispánico: una perspectiva desde la etapa de las aldeas hasta las ciudades-estado (1400 a.C.-1521 d.C.)". Tesis de doctorado, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2016.

Standford, Dennis J. "The Jones-Miller Site: An Example of Hell Gap Bison Procurement Strategy". *Plains Anthropologist* 23, núm. 82 (1978): 90-97.

Triadan, Daniela. "Warriors, Nobles, Commoners and Beasts: Figurines from Elite Buildings at Aguateca, Guatemala". *American Antiquity*, vol. 18, núm. 3 (2007): 269-293.

Velásquez García, Erik. "Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico". Tesis de doctorado, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.

_____. "Nuevas ideas en torno a los espíritus wahyis pintados en las vasijas mayas: hechicería, enfermedades y banquetes oníricos en el arte prehispánico". En *Estética del mal. Conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte,* editado por Erik Velásquez García, 561-585. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.

_____. "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 177-195. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

Bibliografía adicional

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. "Song, music, and dance on monuments 21 from Bilbao, Cotzumalguapa, Guatemala". *The PARI Journal*, vol. XVI, núm. 1 (verano 2015).

Estrada, Julio. *La música de México: I. Historia, 1. Período Prehispánico (ca. 1500-1521 d.C.).* México: UNAM, 1984.

Gallegos Gómora, Miriam Judith. "Mujeres y hombres de barro. Figurillas de Comalcalco". *Arqueología Mexicana,* vol. XI, núm. 61 (mayo-junio 2003): 48-51.

Garza Camino, Mercedes de la. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México: UNAM; Fondo de Cultura Económica, 2012.

Halperin, Christina T. *Maya figurines. Intersections between State and Household.* Austin: University of Texas Press, 2014.

Laporte, Juan Pedro, Mara A. Reyes y Jorge E. Chocón. "Catálogo de figurillas y silbatos de barro del Atlas arqueológico de Guatemala (F-001-191)". *Atlas Arqueológico de Guatemala*, Reporte 18 (2004): 325-372.

Miller, Mary E. "Bonampak". *Arqueología Mexicana*, vol. III, núm. 16 (noviembre-diciembre 1995): 48-55.

Miller, Mary E., y Claudia Brittenham. *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; CONACULTA; Austin: University of Texas Press, 2013.

Repetto Tió, Beatriz. "Una tradición alfarera del Camino Real: los silbatos de la celebración de los santos difuntos". *L'INAJ,* núm. 14 (2005): 3-19.

Rivero, Sonia. *Figurillas antropomorfas y zoomorfas del Juego de Pelota de Lagartero, Chiapas.* Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2002.

Tokovinine, Alexander. "A Classic Maya Term for Public Perfomance". *Mesoweb. An Exploration of Mesoamerican Cultures*. Consultado el 8 de febrero de 2018. Disponible en línea: http://www.mesoweb.com/features/tokovinine/Performance.pdf.

Valdés, Juan Antonio, Mónica Urquizú, Horacio Martínez y Carolina Díaz–Samayoa. "Lo que representan las figurillas de Aguateca acerca del hombre y de los animales". En *XIV Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala, 2000,* editado por Juan Pedro Laporte, Ana Claudia Monzón de Suasnávar y Bárbara Arroyo, 645-676. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2001.

Velásquez García, Erik. "Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes, epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas". En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, editado por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva, 203-233. Madrid: Grupo de investigación Andalucía-América, Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas, Sociedad Española de Estudios Mayas; México: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010.

_____. "Parte 2. Edición facsimilar. Códice de Dresde, México". *Arqueología Mexicana,* edición especial, núm. 72 (2017).

Villacorta, J. Antonio, y Carlos Villacorta. *Códices Mayas: Dresdensis, Peresianus, Tro-Cortesianus*. Guatemala: Tipografia Nacional, 1977.



VII. Remodelando el cuerpo. Piel, cabeza y ornamentos

Cuando uno se detiene en el Museo Amparo y pone su mirada en las piezas que se encuentran detrás de las vitrinas, vasijas con representaciones de personajes o figurillas modeladas en barro, es fácil darse cuenta que el aspecto físico de todos ellos comparte una serie de características. Da igual la cultura a la que pertenezca la pieza, olmeca, teotihuacana, totonaca, zapoteca, azteca o maya, hay dos rasgos que serán comunes en todas. Uno es la modelación cefálica artificial y el labrado del cuerpo, y el otro, la decoración corporal. Se diferencian en que la modelación y el labrado tienen una intención permanente, mientras que la pintura corporal es temporal y efímera.

Los diseños que eligieron los mayas para sus cabezas son diversos y existen predilecciones según la época y la región. Igual de variadas o más son las pinturas faciales de cada uno de estos personajes. En la actualidad todavía es habitual encontrar diseños corporales ancestrales en ceremonias que ejecutan diferentes grupos de México, como los tarahumaras de Chihuahua o los huicholes y coras de Nayarit, así como los chontales de Tabasco, que pertenecen al área maya. Todos ellos pintan sus talles, unos de jaguar, otros de venado, o como los tarahumaras de la sierra de Chihuahua, que embadurnan su cuerpo de blanco, incluido el rostro, y luego sobre él pintan puntos rojos y negros enmarcados por listones anaranjados y negros. Esta pintura se emplea para recrear ceremonias con fuertes lazos prehispánicos, que ocupan ahora festividades dedicadas a la liturgia cristiana, como la Semana Santa. Rituales de tradición muy antigua que se adaptaron a las fiestas de los calendarios eclesiásticos; incluso a las celebraciones paganas, como el baile del Pochó en Tenosique, Tabasco, que se lleva a cabo en carnaval.[1] Se trata de una danza cuyo origen hunde sus raíces en las ceremonias mayas

Página anterior
Figura 7.5
Cabeza, vista frontal
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Estuco modelado y pintado en color rojo
Colección Museo Amparo

1 Tomás Pérez Suárez, "El *Pochó*: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco", *Arqueología Mexicana,* vol. XI, núm. 61 (mayo-junio 2003): 64-65.



Figura 7.1
Danza ritual en la que participan personajes nobles varones ataviados de jaguares
Estilo Ik
Motul de San José, región del Petén
Clásico tardío (Siglo VIII d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
K533
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr

prehispánicas, en las cuales uno de los grupos protagonistas está formado por jaguares. En las vasijas prehispánicas mayas se encuentran narrativas pintadas en las que los hombres danzan vestidos y con el cuerpo cubierto con pieles de jaguares (Figura 7.1).

Muchos son los diseños corporales, adornos, escarificaciones y modelaciones craneales que se identifican en vasijas, figurillas, pinturas murales e incluso en las representaciones talladas en dinteles y estelas mayas, ya que eran determinantes en ocasiones para aproximarse al mundo de lo sagrado.[2] Diseños que, como dice Enrique Vela Ramírez,[3] son producto de un entramado simbólico que atribuye significados al cuerpo mismo, y la función última del adorno corporal es distinguir culturalmente al individuo como miembro de un grupo.

Fray Diego de Landa en su obra, *Relación de las Cosas de Yucatán*, describe en el capítulo destinado a la vida y creencias de los mayas:

> Que los indios de Yucatán son gente bien dispuesta, altos, recios y de muchas fuerzas […]. Tenían por gala ser bizcos, lo cual hacían por arte las madres colgándoles del pelo desde niños, un pegotillo que les llegaba al medio de las cejas; y como les andaba allí jugando, ellos alzaban siempre las cejas y venían a quedar bizcos […]

2 García Barrios y Tiesler, "El aspecto físico…", 60.

3 Enrique Vela, "Decoración corporal prehispánica. Catálogo visual", *Arqueología Mexicana,* edición especial, núm. 37 (2010): 12.

Es interesante que el fraile mencione la bizquera y considere que se produce por la mirada del niño al centrarla en el objeto colgante de la cuna. Más bien esa aparente y no real bizquera pueda deberse a lo que expresa un poco más abajo el autor en el mismo texto: "que tenían las cabezas y frentes llanas, hecho también por sus madres, por industria desde niños [...]".[4]

Recién nacidos, y aún en la cuna, a muchos de los niños mayas sus madres les colocaron unas tablas en la parte frontal y posterior de la cabeza con la intención de modelar el cráneo, como forma de integración del niño en la sociedad. Esta modelación muy probablemente debía estar hecha antes de que se celebrara el día que se le imponía el nombre al nuevo miembro de la sociedad.

¿Por qué se modificaban el cráneo? ¿Tal vez para hacer cabezas más bellas? La tradición de modelarse el cráneo viene de antiguo. Ya los olmecas la practicaban, incluso es posible que las tablillas que empleaban se dejen ver en alguna de las muchas representaciones de bebés que realizaban, tal vez precisamente porque se encontraban en proceso de modificación, en un estado de transformación de un ser a otro. Los mayas también alteraban sus cráneos desde el primer milenio antes de Cristo.

Son muchas las formas cefálicas que se encuentran en Mesoamérica, pero entre los mayas una de las más empleadas fue la modelación tabular oblicua, forma alargada como la mazorca de maíz, precisamente la que presenta el joven dios del maíz. Este tipo de modificación convierte la forma de los ojos en oblicuos, dando la sensación de bizquera, produciendo una muy exagerada nariz que se prolonga hasta el centro de la frente. El artista se inspiraba en esta realidad, produciendo en los retratos el efecto de un plano recto, con los ojos oblicuos y la mirada bizca.

No se sabe exactamente por qué modelaban la cabeza, pero podemos intuir que en ciertas ocasiones siguieron los patrones morfológicos de las cabezas de las deidades.[5] También es posible, como argumenta López Austin,[6] que se modificasen la cabeza con el fin de evitar que una de las almas se externase indebidamente

4 Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán,* 73.

5 García Barrios y Tiesler, "El aspecto físico…", 59, 62.

6 Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas.* Tercera edición. 2 vols. Serie Antropológica, 39 (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1989), 507-513.

por la fontanela del recién nacido, poniendo en peligro la salud del bebé. En este sentido, en el año 2013, diversas mujeres tzeltales le informaron a Ana García Barrios que la fontanela debía mantenerse cerrada, no porque una fuerza interior fuese a salir, sino por las enfermedades que del exterior podían penetrar. Parece que el punto más peligroso para la salida de almas y el desequilibrio que produciría una enfermedad se encuentra en la coronilla y por eso todavía al día de hoy se cubre esa parte con cera.

Como advierte Vera Tiesler,[7] absolutamente todos los retratos de hombres y mujeres presentan el cráneo modelado, así sea en barro, tallados o esculpidos en piedra, jade, concha, todos sin excepción tienen modificación cefálica, pese a que varios de ellos no se modificaban la cabeza. Al contrario que en la vida real, en la que los diseños fueron variados, en las artes plásticas siempre se mostró la misma modelación: la del dios del maíz con forma de mazorca. Sin duda, esto fue así porque existía un concepto artístico por el cual el hombre se concebía como un ser de maíz. Debemos suponer que formaba parte de la compleja tradición plástica y estética de la cultura maya, precisamente por ser el alimento con el que están hechos los corazones o almas esenciales de los hombres mayas.

En todos los casos la frente se retrasa y la parte posterior se achata, hasta el punto de verse el rostro recto cuando se mira de perfil. Aunque bien es cierto que hay una variedad amplia de modelaciones, sin excepción, en el arte siempre la parte trasera está carente de volumen occipital (ver Capítulo IV, figura 4.11). Una práctica artística que se mantiene hasta el Posclásico y, como explica Tiesler,[8] las convenciones plásticas del retrato se distancian de las de la morfología anatómica real al reducir siempre la dimensión del occipucio, mientras que en los restos óseos sólo algunos cráneos presentan esa característica. Según Tiesler, el interés de los mayas por minimizar el volumen del colodrillo, nuca u occipucio era el evitar que esa parte del cuerpo interrumpa la circulación armónica entre la cabeza y el torso, evitando la libre circulación de los componentes anímicos.[9]

7 Vera Tiesler, *Transformarse en maya. El modelado cefálico entre los mayas prehispánicos y coloniales* (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2012), 148.

8 Tiesler, *Transformarse en maya…,* 160-165.

9 Vera Tiesler, "Cara a cara con los antiguos mexicanos. Bioarqueología del cuerpo humano", *Arqueología Mexicana*, vol. XXIV, núm. 143 (enero-febrero 2017): 46.





El interés de los artistas por exagerar los efectos de la modelación se advierte al intentar alargar más el rostro con implementos decorativos, ubicados entre la parte superior de la nariz y la frente. Las caras se vuelven casi planas. Igualmente, se colocaban un adorno entre la frente y la nariz para marcar aún más el diseño alargado de la cabeza, como se puede ver muy claramente en una maraca en barro que reproduce a una mujer con una marcada modelación cefálica, exagerada más aún con el ornamento de la nariz y el elevado tocado de la cabeza (ver Capítulo II, figura 2.7). Es un adorno que se identifica fácilmente en diversas piezas de esta colección, como las cabezas de estuco, y que se empleó muchísimo en la región de Palenque, en el estado de Chiapas, México, zona de donde pueden proceder algunas de estas piezas (Figuras 7.2, 7.3, ver Capítulo II, figura 2.14).



Figura 7.3
Figura de un varón ataviado con faldellín y collar de cuentas
Palenque
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con aplicaciones de pastillaje
Colección Museo Amparo

Figura 7.2
Cabeza de personaje modelada en barro
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado, cocido y sin pintar
Colección Museo Amparo

Todas las figuras que los lectores pueden ver en este volumen, sin excepción alguna, muestran el cráneo modelado, aunque en la vida real no siempre fuese así. Es simplemente una idealización de la persona que la caracteriza y que la vincula con el dios, como se ve en el perfil de esta cabeza de estuco en la colección del Museo Amparo (Figura 7.4), la cual presenta una marcada modificación cefálica tabular oblicua pseudocircular; o en el delicado rostro de estuco, también de la colección, cuya frente se alarga y levanta





Figura 7.4
Cabeza con modelación cefálica tabular oblicua pseudo-circular
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado
Colección Museo Amparo

Figura 7.5
Cabeza, vista frontal
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Estuco modelado y pintado en color rojo
Colección Museo Amparo

hacia atrás, prolongándose por la tonsura del cabello en su parte frontal –estrategia de los artistas para dar la sensación de que la cabeza se alargaba–, (Figura 7.5). Ambas piezas debieron formar parte de la decoración del paramento de algún edificio.

Así, todos se miraban igual entre ellos, pero no sólo entre ellos, sino también al dios del maíz, quien fue uno de los dioses creadores del hombre según las vasijas mayas[10] y cuya alma probablemente llevaban dentro del cuerpo.[11] Él en sí mismo es un ser al que se le diseña siguiendo los cánones del arte del período Clásico, porque durante el Clásico terminal, en regiones costeras cercanas a Veracruz, la cabeza del dios puede perder el diseño de mazorca, volviéndose más redondeada, como la que se muestra en esta colección (ver Capítulo V, figura 5.10).

Además de la que presenta del dios del maíz, también se han encontrado cráneos con formas más chatas o paralelepípedas (cuboides aplanadas en la parte superior), como la cabeza del dios del comercio o dios L (Itzam Aat o Ha'al Ik' Mam). Este tipo de modelaciones son características del período Posclásico, cuando existía un importante comercio que iniciaba en el Golfo y discurría por

10 Beliaev y Davletshin, "'It Was Then That…", 7.

11 López Austin, "El dios en el cuerpo", 13. Velásquez García, "Las entidades y las fuerzas anímicas…", 177-195.

toda la costa de la Península de Yucatán.[12] Fue un momento de intenso intercambio cultural que pudo influir en las formas cefálicas que eligieron los mayas.

De esta misma época tardía, el Posclásico, datan los ejemplos de modificación tabular erecta cónica. Según Tiesler,[13] este tipo de modelación craneal por lo regular se encuentra en sitios mayas posclásicos de la costa de Quintana Roo y posiblemente emula el gorro cónico del dios Quetzalcóatl.

Como apunta Tiesler,[14] la gran variedad de diseños sugiere que cada uno de ellos correspondía a un linaje, familia o comunidad. Por eso se encuentran diferencias regionales. La modelación cefálica del dios del maíz se prodigó más en el oeste de las Tierras Bajas, mientras que la forma erecta tuvo más éxito en Tierras Altas. La modelación cefálica es una de las prácticas más antiguas de los antiguos mayas. De 1600 cráneos que han sido estudiados de 122 sitios del área maya, 90 por ciento muestra modificación cefálica.

Otro rasgo común a todas las culturas mesoamericanas es el empleo de pintura facial y corporal como distintivo de identidad étnica. Afeites, pigmentos y cosméticos han sido empleados desde siempre como parte de la estética corporal en la mayoría de las culturas que habitan la Tierra. Aún en la actualidad, en Occidente seguimos decorando nuestro rostro con sombras en los ojos, color en las mejillas o pigmentando los labios con colores diversos, especialmente tonos rojizos, además de los múltiples tatuajes que vuelven a ser tendencia y cubren gran parte de nuestro cuerpo. ¿Por qué esta necesidad de decorar el rostro y el cuerpo?

En diferentes partes de Europa y Asia convivieron al menos cinco especies humanas, pero sólo nosotros, los *sapiens,* sobrevivimos a todas ellas y poblamos cuantos rincones tiene la Tierra. Desde nuestra prehistoria más reciente el hombre emplea pigmentos para decorar su entorno natural y hábitat, dejando en muchos casos la impronta de sus manos plasmada en las paredes de las cavernas. No conocemos sus retratos, pero la simple acción de pigmentar sus manos para dejarlas impresas indica que tenían un trato habitual

12 García Barrios y Tiesler, "El aspecto físico…59-62. Tiesler, *Transformarse en maya…,* 63.

13 Tiesler, *Transformarse en maya…,* 160-165.

14 Vera Tiesler, "Beautiful Skulls" apartado del artículo: "Extreme Makeover. How painted bodies, flattened foreheads, and filed teeth made the Maya beautiful", de Mary Ellen Miller, *Archaeology,* vol. 2, no. 1 (enero-febrero 2009): 39-40

con el pigmento, por lo que podemos imaginar que la pintura pudo ocupar otras partes del cuerpo. Seguramente, antes de la fabricación de las primeras herramientas, ya el hombre se decoraba el cuerpo como signo de identidad, para señalarse como miembro de un grupo o un clan, o simplemente para identificarse con el medioambiente o pasar desapercibido en él. Algunas tallas con figuras híbridas manufacturadas en Europa más allá del 35,000 a.C. muestran marcas en los antebrazos, por lo que debemos entender que el interés por decorar el cuerpo ocurre en momentos muy antiguos. Es la forma del hombre de expresar y reproducir a través de estas formas plásticas un pensamiento ideológico que le define y diferencia. Desde entonces hasta nuestros días, todas las culturas del mundo han empleado algún tipo de decoración corporal como forma de reafirmar la pertenencia a un grupo étnico definido.

En Mesoamérica, la decoración corporal se presenta de forma variada según las culturas. Con la pintura se lograba señalar su identidad o añadir una cualidad específica y temporal al individuo, que le permitía participar en rituales sagrados o ceremonias y ritos de paso. Incluso ser el propio dios si la situación lo requería, como en el caso de los personificadores *ixiptla* de los nahuas,[15] los *baahil a'n* de los mayas clásicos,[16] o los *ichila'an*, *kojbila'an* o *kukutila'an* de los mayas yucatecos,[17] fenómenos análogos que implicaban complejos rituales de posesión, donde un dios y un hombre concurrían temporalmente en el mismo cuerpo pintado, enmascarado y disfrazado.

También estas pinturas y dibujos a veces eran empleados como simples ornamentos. Los antiguos mayas siempre tuvieron un elevado gusto estético, no hay nada más que observar la delicada armonía que expresan sus obras de arte. Ese gusto por lo estético se ve plasmado en todos los niveles de su vida. Por eso nunca representaron con verdadero realismo el reflejo de la edad biológica de sus gobernantes en las artes, y las máscaras que cubrían sus rostros en las tumbas sugieren una edad atemporal. Esto contrasta

15 Ángel María Garibay Kintana, *Veinte himnos sacros de los nahuas. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl, Informantes de Sahagún, 2* (México: Seminario de Cultura Náhuatl, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1958), 18. Arild Hvidtfeld, *Teotl and Ixiptlatli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth* (Copenhague: Munksgaard, 1958).

16 Houston y Stuart, "Of Gods, Glyphs and Kings…", 289-312.

17 Erik Velásquez García, "Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes, epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas", en *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, ed. Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva (Madrid: Grupo de investigación Andalucía-América, Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas, Sociedad Española de Estudios Mayas; México: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010), 210-215.



Figura 7.6
Guerreros cubiertos con yelmo, embijados de negro y con marcas de "peine" o manos en brazos y extremidades
Región desconocida, probablemente Petén
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro cocido con engobe y pintura
K500
Rollout photograph by Justin Kerr
© Justin Kerr

profundamente con el énfasis en la edad que sí desearon plasmar en los textos jeroglíficos, indicando si su mandatario era señor de tres *k'atuunes* (entre 40 o 60 años), de cuatro *k'atuunes* (entre 60 y 80 años) o hasta más. Los gobernantes mayas gustaban de la belleza por encima de todo. Posiblemente este fue el motivo por el que deseaban aparecer siempre jóvenes, se modelaban la cabeza o pintaban el rostro y el cuerpo, pero al mismo tiempo se proclamaban en sus documentos oficiales como señores de mucha edad, ya que tenían la creencia que entre más *k'atuunes* habían vivido, más bravura, calor, fuerza, fiereza y respeto habían acumulado y eran más dignos de mandar.[18]

La mayoría de las representaciones exhiben el rostro y en ocasiones parte del cuerpo pintado. El cuerpo es el soporte que permitía trasmitir un significado a través de los colores que cubrían la piel. El rojo es el color más empleado para las decoraciones corporales; aunque en muchos casos los guerreros teñían su cuerpo de negro (Figura 7.6). Incluso después de muertos, era el color que debía cubrir su cuerpo, con polvo de cinabrio (HgS) o hematita (Fe_2O_3). Era el llamado color del oriente, del amanecer, de la sangre y del mundo de los muertos, así como símbolo de distinción social para un entierro.

El color rojo podía cubrir el rostro en su totalidad, como se ve en esta figurilla estilo Jaina (Figura 7.3). Durante el período Clásico, los señores gustaban de representarse en escenas cortesanas en las

18 Velásquez García, "Las entidades y las fuerzas anímicas…", 186-187.



Página anterior
Figura 7.7
Vaso trípode con escena de corte
Región del Petén
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con técnica de enrollado, con engobe y pintura
Colección Museo Amparo

paredes de los vasos. En uno de estos recipientes, el gobernante está sentado en su trono interactuando con tres nobles (Figura 7.7). Todos ellos muestran la misma pintura facial roja, que cubre ojos y mejillas extendiéndose hasta el cuello y los hombros, dejando boca y nariz sin decorar. La sintonía que se aprecia en las decoraciones corporales de estos cuatro personajes les relaciona entre sí y les engloba en un mismo grupo étnico, incluso yendo más allá, podría tratarse de miembros con algún nivel de parentesco. De acuerdo con Tiesler,[19] ese tipo de pintura roja en el escote, cuello y nuca era uno de los atributos diagnósticos del dios del maíz. De manera que el parentesco que tienen los personales del vaso es el más básico y profundo que une a todos los seres humanos: son seres de maíz, con corazón de maíz y muy posiblemente creaturas del dios del maíz.

Otros señores mayas se pintaron la totalidad del cuerpo de rojo. Sentado sobre su trono, el rey se representó caracterizando dos de sus facetas principales, la de escriba y la de soberano (Figura 7.8). El tocado le vincula con el papel de escriba en una de sus imágenes y de rey en la otra. En ambos casos está sentado en una banqueta o trono acompañado por un bulto de tributo. Su cuerpo en las dos



Figura 7.8
Vaso con escena palaciega
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado con técnica de enrollado, con engobe y pintura
Colección Museo Amparo

19 Tiesler, "Cara a cara…", 46.

circunstancias está completamente pintado de rojo, quizá porque este color no categorizaba el cargo, sino la persona y su identidad.

El obispo fray Diego de Landa, en su obra, *Relación de las Cosas de Yucatán*, dedica parte del capítulo XXII a hablar de las pinturas y labrados que hacían en sus cuerpos los hombres de esas tierras:

> labrábanse los cuerpos, y cuanto más, (por) tanto más valientes y bravos se tenían, porque el labrarse era gran tormento. Y era de esta manera: los oficiales de ello labraban la parte que querían con tinta y después sajábanle delicadamente las pinturas y así, con la sangre y tinta, quedaban en el cuerpo las señales; y que se labraban poco a poco por el grande tormento que era, y también después se ponían malos porque se les enconaban las labores y supurábanse y que con todo esto se mofaban de los que no se labraban.[20]

Efectivamente, tatuarse, pintarse o practicar lo que se conoce como escarificaciones, que el franciscano explica de manera tan clara en el texto de arriba, sin duda debió ser una práctica más habitual de lo que esperaríamos. Labrarse el cuerpo es un proceso no muy complicado, mucho más simple que el tatuaje, sin embargo, bastante más doloroso. Estos diseños quedan cicatrizados en nuestra piel. En la época prehispánica estas cicatrices se lograban pintando primero el diseño que se quería obtener y luego realizando heridas a base de incisiones en la piel. Como explica Vela Ramírez,[21] a continuación se introducía tierra, carbón o piedras pequeñas para que la cicatriz resultante tuviera volumen y en conjunto formara un diseño notoriamente distinguible.

Nada como observar las vasijas y figurillas en la colección del Museo Amparo para entender que la gran mayoría de hombres y mujeres lucían algún tipo de decoración corporal, en especial en el rostro.

Parece, por el relato de Landa, que las escarificaciones las practicaban muchos hombres en señal de valentía o tal vez por haber ganado alguna batalla, siendo un indicativo de prestigio social. De hecho, cuando en su obra habla de Gonzalo Guerrero, aquél que junto Jerónimo de Aguilar y otros españoles llegaron a la costa de

20 Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán,* 76.

21 Vela, "Decoración corporal…", 62.

Yucatán por el naufragio de Juan de Valdivia frente a la costa de Jamaica en 1511, sugiere que se escarificó el cuerpo al haberse ganado el respeto de los mayas como un gran estratega militar:

> que fue recibido en Chetumal por el cacique llamado Nachancan, quien a su vez le puso al mando de "las cosas de la guerra", venciendo en muchas ocasiones a sus enemigos; enseñó a los indios a pelear mostrándoles la manera de hacer fuertes y bastiones, y que con esto ganó mucha reputación y le casaron con una mujer principal con la que tuvo hijos, así que nunca intentó escapar, al contrario, se adaptó a las formas y manera mayas; labró su cuerpo, se dejó el cabello largo y se adornó las orejas con zarcillos.[22]

Es posible que ese vigor y valentía militar se vea reflejado en las escarificaciones de la figurilla sentada que sujeta en sus manos una máscara modelada con otras escarificaciones, similares a las que luce el personaje en su rostro (ver Capítulo II, figura 2.13). Esta relación entre escarificación y guerra se advierte también en el joven guerrero ataviado con cota de algodón que labró bajo sus ojos unas marcas triangulares invertidas (ver Capítulo IV, figura 4.5).

El labrado en el rostro también se advierte en las representaciones femeninas. Muchas veces son adornos en la comisura de los labios, en ocasiones como volutas que semejan o recuerdan a las vírgulas de la palabra o el hálito bucal-respiratorio. En el dintel 24 de Yaxchilán, ciudad ubicada en el río Usumacinta, la esposa del rey, responsable de varios rituales de invocación y autosacrificio, labró en torno a la comisura de sus labios y su barbilla unas volutas que se asemejan a esas vírgulas de habla o del aliento (ver Capítulo I, figura 1.2). Se adivinan escarificaciones semejantes en algunas figurillas de mujeres modeladas en barro procedentes de Xcambó, ciudad comercial y portuaria del Clásico que estaba ubicada en la costa de Yucatán. Estos datos podrían indicar que aquellas mujeres relacionadas con el sacerdocio, la invocación y el control de las visiones de seres sagrados, podrían ir adornadas con estas volutas que las identificaban como seres con poderes especiales, permeables a la virtud de conectar y atraer las fuerzas del otro mundo. No son muchos los retratos de mujeres con escarificaciones, y cuando esto ocurre puede ser para categorizarlas como personajes especiales. Ya en sí mismas lo eran por tener que soportar el intenso dolor del labrado corporal.

22 Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán,* 44.

Bibliografía

Beliaev, Dimitri, y Albert Davletshin. "'It Was Then That That Which Had Been Clay Turned into a Man': Reconstructing Maya Anthropogonic Myths". *Slovak Journal of the Study of Religion*, vol. 9, núm. 2 (2014).

García Barrios, Ana, y Vera Tiesler. "El aspecto físico de los dioses mayas. Modelado cefálico y otras marcas corporales". *Arqueología Mexicana,* vol. XIX, núm. 112, (noviembre-diciembre 2011): 59-63.

Garibay Kintana, Ángel María. *Veinte himnos sacros de los nahuas. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl, Informantes de Sahagún, 2.* México: Seminario de Cultura Náhuatl, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1958.

Houston, Stephen D., y David S. Stuart. "Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya". *Antiquity*, vol. 70, núm. 268 (junio de 1996): 289-312.

Hvidtfeld, Arild. *Teotl and Ixiptlatli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth.* Copenhague: Munksgaard, 1958.

Landa, fray Diego de. *Relación de las Cosas de Yucatán* (1566). Edición de Miguel Rivera Dorado. Historia, 16. Madrid: Biblioteca Americana, 1992.

López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas.* Tercera edición. 2 vols. Serie Antropológica, 39. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1989.

_____. "El dios en el cuerpo". *Dimensión antropológica*, año 16, núm. 46 (mayo-agosto de 2009): 1-45.

Pérez Suárez, Tomás. "El *Pochó*: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco". *Arqueología Mexicana,* vol. XI, núm. 61 (mayo-junio 2003): 62-67.

Tiesler, Vera. "Cara a cara con los antiguos mexicanos. Bioarqueología del cuerpo humano". *Arqueología Mexicana*, vol. XXIV, núm. 143 (enero-febrero 2017): 43-49.

_____. *Transformarse en maya. El modelado cefálico entre los mayas prehispánicos y coloniales*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2012.

_____. "Beautiful Skulls" apartado del artículo: "Extreme Makeover. How painted bodies, flattened foreheads, and filed teeth made the Maya beautiful", de Mary Ellen Miller. *Archaeology,* vol. 2, no. 1 (enero-febrero 2009): 36-46.

Vela, Enrique. "Decoración corporal prehispánica. Catálogo visual". *Arqueología Mexicana,* edición especial, núm. 37 (2010).

Velásquez García, Erik. "Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes, epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas". En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, editado por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva, 203-233. Madrid: Grupo de investigación Andalucía-América, Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas, Sociedad Española de Estudios Mayas; México: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010.

_____. "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 177-195. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

Bibliografía adicional

Gallegos Gómora, Miriam Judith, Antonio Benavides Castillo, y Adriana Velázquez Morlet. *Mayas: el lenguaje de la belleza*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

Miller, Mary E. "Extreme Makeover. How painted bodies, flattened foreheads, and filed teeth made the Maya beautiful". *Archaeology*, vol. 2, no. 1 (enero-febrero 2009): 36-46.

Nehammer Knub, Julie. "How the Other Half Lives: The Role and Function of Body Paint at Maya Courts". En *Palaces and Courtly Culture in Ancient Mesoamerica,* editado por Julie Nehammer, Christophe Helmke y Jesper Nielsen, 77-89. Oxford: Archaeopress Pre-Columbian Archaeology, 2014.

Tiesler, Vera. *The Bioarchaeology of Artificial Cranial Modifications. New Approaches to Head Shaping and its Meanings*. New York: Pre-Columbian Mesoamerica and Beyond, 2014.



VIII. Murió definitivamente: la disgregación del cuerpo

Como en la mayoría de las culturas actuales, la muerte entre los mayas siempre se representó como un ser descarnado, de lo que hay un gran número de registros arqueológicos, como se ve en este cajete que forma parte de la colección del Museo Amparo (Figura 8.1). Pero, ¿cómo imaginaban los mayas la muerte?

Para responder a esta compleja pregunta, primero hay que decir que los mayas no concebían el cuerpo humano de la misma forma que nosotros en la cultura occidental. El cuerpo, para ellos, era una amalgama caleidoscópica y heterogénea de sustancias materiales, cada una de las cuales tenía un origen diferente y, por lo tanto, también un destino diferente después de la muerte.

Algunos componentes del cuerpo estaban hechos de sustancias densas y pesadas, perceptibles con los sentidos humanos en estado ordinario de sobriedad o de vigilia: los huesos, la carne, la sangre e incluso la ropa, las joyas y los instrumentos de trabajo más íntimos, que también se percibían como extensiones del cuerpo; este tipo de materia, si bien dijimos era pesada, también era demasiado frágil, pues se desgastaba y envejecía, ya que no era anterior a la creación del mundo,[1] que los mayas creían había tenido lugar en la fecha 4 *ajaw* 8 *kumk'uh*, correspondiente al 8 de septiembre de 3114 a.C. en el calendario juliano. Por lo tanto, había sido creada por los dioses.

Página anterior
Figura 8.1
Vaso con escenas relacionadas con la muerte
Región del Petén
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado y policromado
Colección Museo Amparo

Asimismo, había componentes del cuerpo que eran invisibles o imperceptibles para los humanos en estado ordinario de sobriedad

1 Alfredo López Austin, "La concepción del cuerpo en Mesoamérica", *Artes de México. Elogio del cuerpo mesoamericano*, núm. 69 (2004): 30-39. Alfredo López Austin, "Tiempo del ecúmeno, tiempo del anecúmeno. Propuesta de un paradigma", en *El tiempo de los dioses-tiempo. Concepciones de Mesoamérica*, coord. Mercedes de la Garza Camino (México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2015), 11-49.

o de vigilia, los cuales estaban hechos de un tipo de materia sutil y ligera, como la luz, el aire, el humo, el aroma, el vapor o el sonido. De estos elementos estaban hechos los dioses. Era un tipo de materia que existía mucho antes de la fecha 4 *ajaw* 8 *kumk'uh*, pues procedía de otro plano espacio-temporal del universo: el mundo sagrado. Por lo tanto, se trata de una materia mucho más resistente que la anterior, pues algunos de sus componentes probablemente eran considerados eternos.[2] Las partes del cuerpo humano realizadas con esta materia invisible es lo que comúnmente llamamos almas y espíritus, pues los mesoamericanos no creían que el ser humano tuviera sólo un alma, sino dos, tres y aún más.[3] Algunos de estos componentes probablemente eran juzgados como entidades con conciencia, voluntad y personalidad, mientras que otros podían ser impersonales, aunque todos podían afectar el mundo que habitamos.

Normalmente, las almas y espíritus se concentran en el pecho o tórax de los seres humanos, aunque viajan por todo el cuerpo a través de la sangre y pueden impregnar las uñas, el cabello, la ropa y los ornamentos personales, incluso posiblemente los retratos. Ellas viven *sensu stricto* tanto dentro como fuera del cuerpo visible, e incluso pueden salir temporalmente a través de la boca, las fosas nasales y las dos fontanelas, tanto de forma voluntaria (trance ritual o embriaguez) como involuntaria (sueño, enfermedad, susto u orgasmo).

Comprendiendo esto, ya se verá que la muerte para los mayas no era un hecho simple o puntual que pueda darse en un momento exacto, sino un largo, tortuoso, accidentado y peligroso proceso que comienza con la enfermedad misma. La esencia de la muerte consiste en que cada uno de los componentes que conforman el cuerpo humano se va disgregando o separando poco a poco, hasta que el individuo único e irrepetible, que no volverá a existir nunca más, se disuelve por completo. Algunos de sus componentes seguirán viviendo, pues son sagrados o de origen divino, mientras que otros se reintegrarán a la tierra, de la cual provienen.[4] Cada uno de los componentes tiene un destino diferente, aunque en el caso de los mayas del período Clásico, estamos lejos de comprender cabalmente los detalles de todo lo que quisiéramos saber.

2 López Austin, "Tiempo del ecúmeno...", 11-49.

3 Velásquez García, "Las entidades y las fuerzas anímicas…", 177.

4 Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*. Sección de Obras de Antropología (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 33-40. Alfredo López Austin, "La cosmovisión de la tradición mesoamericana", *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 68, primera parte (2016): 39-55.

El verbo que más comúnmente se utiliza en las inscripciones para marcar el fin de la vida mundana de los gobernantes es simplemente *chami,* 'él murió'.[5] No obstante, es habitual que también se utilice una fórmula o sintagma descubierto por Tatiana A. Proskouriakoff en 1963: *k'a'aay usak saak, usak ik'aal*, 'la pepita blanca, el hálito blanco, se perdieron'.[6] Esa expresión alude al cese definitivo de la respiración, que es una de las condiciones de la muerte, pues hasta que todos los componentes del organismo se separaban no se consideraba que ésta se consumara. Tan sólo un ejemplo, que procede del Zoomorfo G de Quiriguá, aclara que los espíritus vitales llamados 'pepita blanca' o 'semilla de calabaza blanca' (*sak saak*) y 'hálito blanco' (*sak ik'aal*), entraron (*och*) en una cueva llamada Akil Tuunil.

La idea de entrar (*och*) es justamente la que se encuentra detrás de la etimología de 'oeste' (*ochk'in*), pues el camino para ingresar al inframundo suele ser por el poniente, siguiendo la senda del Sol. De hecho, hay otro tipo de expresiones de muerte en las inscripciones mayas que son relativamente comunes en los monumentos: *ochbih*, 'es la entrada al camino', u *ochbihaj*, 'él entró al camino', para señalar que uno de los componentes anímicos del ser humano ingresa a ese sendero de la muerte. Un ejemplo se encuentra en el portaincensario de estuco del Museo Amparo, en relación con la muerte de un sacerdote de Santa Elena, Tabasco, en el año 647 d.C. (Ver Capítulo III, figura 3.1). Todavía algunos mayas yucatecos hablan del concepto de *ubeel pixan*, 'el camino de las almas', una senda florida que une a los deudos vivos con cierto Paraíso Celeste, que pasa por la tumba.[7] Un ejemplo en Tikal menciona la frase *ochwitzaj*, 'él entró a la montaña', lo cual coincide admirablemente con la escena representada en el vaso trípode de Berlín o K6547, donde el muerto descansa amortajado sobre una banqueta de piedra, y detrás de él se encuentra un cerro florido, del cual se eleva el Sol.[8] El nombre de ese cerro se encuentra esgrafiado en unos huesos que

5 Markus Eberl, *Muerte, entierro y ascensión. Ritos funerarios entre los antiguos Mayas* (Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2005), 41-42. James Fitzsimmons, *Death and the Classic Maya Kings*. The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies (Austin: University of Texas Press, 2009). Andrew K. Scherer, *Mortuary Landscapes of the Classic Maya. Rituals of Body and Soul*. The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies (Austin: University of Texas Press, 2015).

6 Tatiana A. Proskouriakoff, "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part I", *Estudios de Cultura Maya*, vol. III (1963): 149-167.

7 Olivier Le Guen, "Ubèel pixan: el camino de las almas. Ancestros familiares y colectivos entre los mayas yucatecos", *Península*, vol. III, núm. 1 (primavera de 2008): 85.

8 Eberl, *Muerte, entierro y ascensión…,* 62-63. Fitzsimmons, *Death and the Classic Maya Kings*. Scherer, *Mortuary Landscapes.*

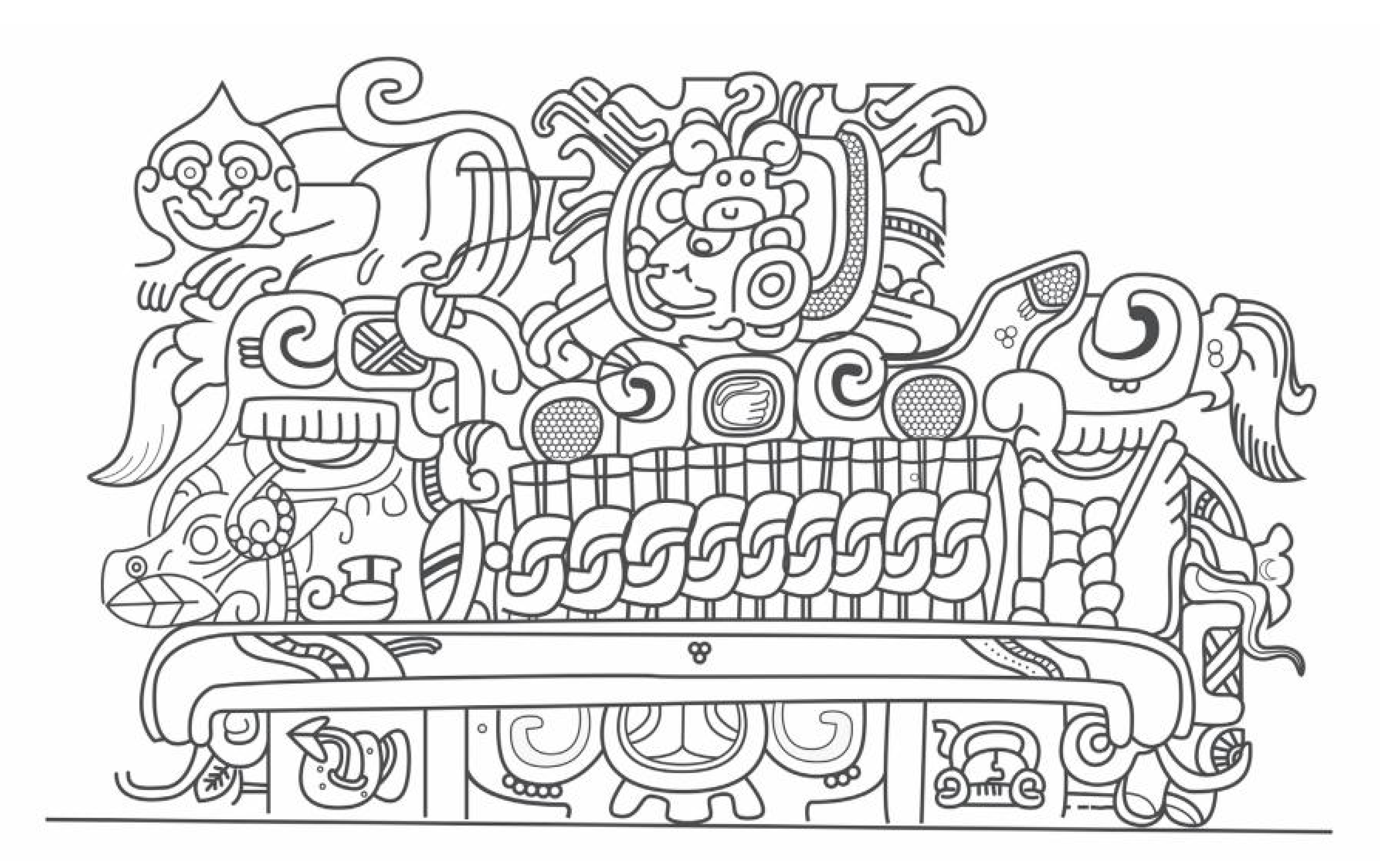


Figura 8.2
Vaso trípode de Berlín o K6547
Detrás del cuerpo amortajado del difunto se observa la Montaña Florida o Nikte' Witznal, de cuya cima asciende el dios solar
Región desconocida, probablemente departamento del Petén
Clásico temprano (*ca.* 400-450 d.C.)
Barro gris grabado
Museum für Völkerkunde, Berlín, Alemania
Dibujo Angélica Alarcón, basado en Stephen D. Houston y Justin Kerr

fueron encontrados en el Entierro 116 de Tikal: Nikte' Witznal, 'Lugar de la Montaña Florida'. Tanto Alfredo López Austin como Karl A. Taube[9] han planteado que el alma principal del ser humano, identificada con el dios del maíz, penetra en ese cerro florido que reposa sobre agua y que tiene por dentro abundante agua. Quizá por eso las inscripciones también usan como expresión mortuoria la frase *ochha'aj*, 'él entró al agua'. En la escena del vaso trípode de Berlín, la Montaña Florida efectivamente reposa sobre agua (Figura 8.2). Existen alusiones a la muerte concebida como un naufragio en canoa, donde el alma principal del gobernante, llamada *o'hlis*, se presenta bajo la forma del dios del maíz.

El destino final de ese viaje a través del interior acuático de la Montaña Florida no es otro que una cueva llamada Yo'hl Ahk o 'Corazón de la Tortuga', la cual fue representada en un altar de El Perú, ciudad maya del oeste del Petén. López Austin ha encontrado una cueva o cavidad subterránea semejante entre otras culturas mesoamericanas, que él denomina "gran cueva del Monte Sagrado".[10] El alma principal del ser humano permanecerá en ese lugar

9 López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan…,* 9, 17-18. López Austin, "La cosmovisión…", 39-55. Karl A. Taube, "Flower Mountain. Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya", *RES. Anthropology and Aesthetics,* núm. 45 (primavera de 2004): 79-81.

10 López Austin, "La cosmovisión…", 39-55. López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*..., 9, 17-18. Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte Sagrado-Templo Mayor* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2009), 17-21.

el tiempo que los dioses consideren necesario, tal como dice el mismo altar de El Perú: "el septuagésimo segundo año se completó en el Yo'hl Ahk". Se trata de una cueva llena de riquezas, pues no sólo se trata del depósito subterráneo de las almas esenciales humanas, sino de todas las semillas y de las fuerzas de regeneración vegetal. Del mismo modo, López Austin ha deducido que, para llegar ahí, las almas de los seres humanos ya se han purgado o lustrado de todo conocimiento o recuerdo terrenal, entonces lo que llega a esa cueva no es ya el individuo que murió, sino su esencia pura, que es el espíritu del maíz.[11] Es probable que así también haya sido entre los mayas del Clásico, sólo que de momento no tenemos datos para afirmarlo. La cueva Yo'hl Ahk parece haber sido el lugar más lejano y profundo del inframundo. Y es probable que en otros mitos del período Clásico aparezca con el nombre de *Ho' Janal*, 'Lugar de las Cinco Flores de Maíz', nombre que les fue impuesto a algunas tumbas y sitio donde fueron creados los "Seis Primeros Hombres Brillantes", según relatan algunos vasos mayas.[12]

Tanto López Austin como Taube[13] coinciden en que, pasado el tiempo, las almas esenciales de los humanos abandonaban la cueva de la Montaña Florida o Yo'hl Ahk y ascendían al cielo a través de un árbol mítico que entre los nahuas se llamaba *Xochicuahuitl*, 'Árbol Florido'. En las inscripciones no contamos, a partir de nuestro conocimiento, con algún texto jeroglífico que aluda directamente a este proceso de subir o ascender por ese árbol, que es el *axis mundi* y la ruta del Sol. Aunque Taube[14] ha traído a colación diversas escenas de las artes visuales, como la Estela 4 de Takalik Abaj, donde los pilares del Castillo Viejo de Chichén Itzá muestran respectivamente al Sol elevándose desde una cavidad acuosa, a un árbol lleno de flores y de aves, asociado con el concepto de *mam* o ancestro. En la tapa del sarcófago del Templo de las Inscripciones de Palenque, el rey K'ihnich Janaab Pakal vestido como dios del maíz está ascendiendo desde el inframundo a través de un árbol. El propio Taube[15] argumenta que su destino celeste era el "Paraíso Florido" del dios solar, que Oswaldo Chinchilla Mazariegos[16] sugiere se encuentra representado en el Monumento 21 de Bilbao,

11 López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan...*, 127, 201-209.

12 Beliaev y Davletshin, "It Was Then That…", 7.

13 López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan…,* 4, 72. López Austin, "La cosmovisión…", 39-55. Taube, "Flower Mountain...", 69-98.

14 Taube, "Flower Mountain...", 83-86.

15 Taube, "Flower Mountain...", 78-83.

16 Oswaldo Chinchilla Mazariegos, *Cotzumalhuapa: la ciudad arqueológica. El Baúl-Bilbao-El Castillo, Guatemala*. Colección Are u Xe, 1 (Guatemala: F y G Editores, 2012).

Guatemala. Las representaciones más elocuentes de los gobernantes mayas clásicos en ese presunto paraíso solar celeste acaso sean las que se ubican en la parte superior de algunas estelas de Yaxchilán, donde los padres del mandatario se encuentran cursando la bóveda en guisa de dios solar y diosa lunar. En la página 56a del *Códice de Dresde* aún podemos observar una representación del Sol insertado dentro de un medallón o marco decorado con flores.

En sus estudios sobre otras culturas mesoamericanas posteriores, López Austin[17] ha analizado que, una vez en el cielo, las almas-corazones descienden a la tierra nuevamente, por voluntad de la Pareja Divina, para injertarse en el pecho de otro ser humano antes de nacer. Aunque es probable que eso mismo hayan creído los mayas del período Clásico, de momento no contamos con datos ni a favor ni en contra de esta creencia.

Lo anteriormente expuesto tan sólo atañe al alma principal o esencial de los seres humanos, llamada *o'hlis* durante el período Clásico. No sabemos con certeza a donde iban los otros componentes anímicos, por ejemplo los *wahyis*, coesencias o naguales. Aunque podemos conjeturar que simplemente regresaban a su lugar de origen, que era el inframundo, reino de la enfermedad y de la muerte. Existen indicios de que creían que algunos componentes anímicos se quedaban en los huesos, dentro de la tumba. Pero de momento no podemos asegurar cuáles eran éstos.

Entierros y ritos póstumos

El difunto era preparado minuciosamente para su viaje al Más Allá. A veces su entierro tardaba meses en llevarse a cabo. Los entierros solían realizarse en cámaras, aunque también se podían clausurar cuartos enteros para ser convertirse en sepulcros. Incluso se llegó a construir primero la cámara funeraria para contener el sarcófago de piedra, y después se levantó el edificio sobre ella. Este fue el caso del entierro de K'ihnich Janaab Pakal I (615-683 d.C.) de Palenque.[18]

En la mayoría de los casos, las personas disponían que, una vez fallecidos, su cuerpo debía ser cubierto con un mineral rojo traí-

17 López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan…,* 137-158. López Austin, "La cosmovisión…", 22.

18 Alberto Ruz Lhuillier, *El Templo de las Inscripciones de Palenque.* Colección Científica, 7 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973).



do de la región del Motagua (Guatemala). El rojo era el color que simbolizaba la salida del sol, asociado con el Este y el renacimiento, tal vez por eso era imprescindible pigmentar el cuerpo de este color, para alcanzar el renacimiento. Esto corresponde con lo mencionado arriba, sobre el camino solar que perseguía el alma principal *o'hlis*, con su ulterior ascenso al cielo. Muchas veces estas vasijas recuperadas de entierros se han encontrado cargadas de pigmento de cinabrio, como este vaso en la colección del Museo (Figura 8.3). A veces la cantidad de polvo que cubría el cuerpo era tan abundante que una vez perdida la carne, el esqueleto quedaba totalmente pigmentado, como le ocurrió a la mujer enterrada en una pirámide funeraria junto a K'inich Janaab' Pakal de la ciudad de Palenque, conocida por ese motivo como "la Reina Roja".[19]

Figura 8.3
Vaso cerámico con polvo de amatista en su interior
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado
Colección Museo Amparo

El difunto era enterrado con enseres valiosos que había empleado en vida y que eran fundamentales para el viaje al Más Allá, toda vez que la tumba era concebida como una habitación o palacio en el otro mundo.[20] Especialmente, elegían vajillas con temáticas mitológicas que habían empleado en vida: vasos, fuentes, cuencos o platos grandes en los que se habían servido sabrosos alimentos de maíz, carne de venado o bebidas de cacao, como el plato pintado con

19 Arnoldo González Cruz, *La Reina Roja. Una tumba real de Palenque* (México: CONACULTA; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2011).

20 Robert J., Sharer y Loa P. Traxler, "Las tumbas reales más tempranas de Copán: muerte y renacimiento de un reino maya clásico", en *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya.* Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, eds. Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León (Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003), 145-159.



un ave y con tres patas maracas que sonaban al mover el recipiente (Figura 8.4). En otros casos, en los platos se perfora un pequeño orificio central y son colocados sobre el rostro del difunto. De esta manera pierde su función de recipiente y sirve de canal para que transite al Otro Mundo el alma del fallecido, como se advierte en el plato del sacerdote y las aves antropomorfas en los bordes (ver Capítulo I, figura 1.7).[21]

Figura 8.4
Plato trípode bícromo y decorado con un ave
Tipo Cui anaranjado
Campeche, norte de Yucatán
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Barro modelado y pintado
Colección Museo Amparo

21 María Alejandra Martínez de Velasco Cortina, "Cerámica funeraria maya: las vasijas matadas" (Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2014).



Figura 8.5
Cajete con tapa provista de agarradera con forma de ave
Región del Petén, norte de Guatemala o sur de Campeche
Clásico temprano (250-550 d.C.)
Barro modelado y pintado
Colección Museo Amparo

Entre los mayas, era habitual que los enterraran con bellas vasijas decoradas de elevada calidad artística, como el cajete del Clásico temprano con una tapa con agarradera de pájaro que exhibe el Museo Amparo (Figura 8.5). También incluían sus mejores galas, sus tocados y vestimentas decoradas con placas de conchas o de pirita, y sus códices o manuscritos; aunque la selva no es buena para conservar tejidos o papel, por lo que, de hallarse algunos restos de aquellos objetos de materia orgánica, se encuentran en un proceso de elevado deterioro. Las armas acompañaban a guerreros y valerosos gobernantes. Algunas de éstas eran cuchillos de pedernal u obsidiana, y otras, conocidas como excéntricos, se empleaban en las batallas cuerpo a cuerpo. A los especialistas espirituales, magos/as y sacerdotes, se les depositaba en las tumbas el material técnico que emplearon en vida para los rituales, como espinas de raya con las que se sajaban las orejas, o el pene, en prácticas de sangrado personal. Muchas de ellas estaban escritas con la fecha y el autosacrificio que se llevó a cabo para un dios, en muchos casos el dios de la

lluvia.[22] Incluso si el difunto había sido en vida un excelente jugador de pelota se enterraba también con las bolas de hule. Figurillas y maracas también fueron del gusto de los difuntos durante un tiempo y en una región concreta, como en Jaina, Xcambó, Comalcalco, Palenque, Lagartero, entre otros lugares.

Los soberanos y nobles elegían edificios principales para enterrarse, muchos de ellos eran pirámides realizadas para la ocasión. En otros casos el difunto ocupaba un edificio ya existente que tras su entierro se clausuraba. También era común que se eligiera un edificio emblemático donde ya se habían enterrado antepasados del difunto. Las tumbas de los reyes y gente encumbrada solían tener nombres propios, que reproducían lugares arquetípicos del Más Allá o mundo de los muertos. Por ejemplo, Bolon Ajaw Naah, 'Casa de los Nueve Señores' (en Copán y Tikal), Wak Muyal Chanal, 'Lugar de las Seis Nubes del Cielo' (en Río Azul) o Ho' Janal Witz, 'Cerro del Lugar de las Cinco Flores de Maíz' (en Cancuén y Piedras Negras).[23]

No se puede decir que hubiese un único modelo de enterramiento, al contrario, eran muy variadas las formas de acceder a la otra vida. Podían enterrarse en fosa, en cista, en sarcófago, etcétera.[24] En ocasiones se envolvieron en varios fardos intentando salvaguardar lo más posible el cuerpo de la corrupción, algo parecido a la momificación; otras veces, simplemente eran depositados con sus vestimentas.[25]

El entierro podría ser primario, es decir, nunca se movería al difunto una vez enterrado; o secundario, que era cuando después de cierto tiempo se abría la tumba y se trasladaba al muerto a otra ubicación. A veces se colocaban sus restos en vasijas, o se acomodaban los huesos y se volvían a inhumar.[26]

22 Zender, "A Study of Classic Maya Priesthood", 527-548. Ana García Barrios, "Chaahk, el dios de la lluvia, en el período Clásico maya: aspectos políticos y religiosos" (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2009. E-Prints Complutense. Disponible en línea: http://eprints.ucm.es/8170/), 171, 282-302.

23 Eberl, *Muerte, entierro y ascensión…*, 92-96.

24 Alberto Ruz Lhuillier, *Costumbres funerarias de los antiguos mayas* (1968) (México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1991).

25 Ruz Lhuillier, *Costumbres funerarias.* Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, eds., *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya.* Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7 (Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003).

26 Ciudad Ruiz, et al, eds., *Antropología de la eternidad.*



Figura 8.6
Tikal, Altar 5
Entierro secundario de una mujer de otra ciudad
Tikal, región del Petén, Guatemala
Clásico tardío (*ca.* 711 d.C.)
Piedra esculpida
Dibujo de Linda Schele (SD-2021)
© David Schele

Escenas como la que se muestra en el Altar 5 de Tikal ayudan a comprender cómo se realizaban estos enterramientos secundarios (Figura 8.6). Durante el reinado de Jasaw Chan K'awiil se esculpió el altar circular que representa al gobernante ataviado con una gran variedad de íconos mortuorios, acompañado de un sacerdote que emula al dios de la muerte. Ambos sujetan con sus manos instrumentos de rituales, como un cuchillo de pedernal y un excéntrico de tres puntas. En el centro de estos dos sacerdotes se encuentran una pila de huesos largos y encima de ellos una calavera. El texto que rodea la escena habla de la muerte y preparación de la tumba de una señora Tuun Kaywak de Topoxté, un lugar que está muy cerca de la ciudad prehispánica de Tikal. Según el texto, la



Figura 8.7
Cuchillo ceremonial
Región desconocida
Clásico tardío (600-909 d.C.)
Pedernal tallado
Colección Museo Amparo

muerte se produjo en el año 703 d.C. y fue enterrada en un lugar que nombran como la 'Casa de los Nueve Señores'. Según Markus Eberl,[27] los jeroglifos mencionan que ocho años después se reabrió la tumba.[28]

El texto menciona el momento que presenta al rey Jasaw Chan K'awiil y al sacerdote, Chan Sak Wahyis, descendiendo hacia la tumba. Ambos están en el interior con dos palos largos, seguramente los que han empleado para mover las lajas que cubrían el entierro de la mujer. Es justo el instante en que se exhuman los restos óseos ya sin carne y se disponen para volver a ser enterrados, colocando los huesos largos abajo y la calavera sobre ellos. El excéntrico que porta uno de los sacerdotes es mencionado en el texto, y muy probablemente sea la herramienta empleada para limpiar y raspar la carne de los huesos desenterrados. Tal vez el mismo uso pudo tener el excéntrico de pedernal del Museo Amparo (Figura 8.7).

Este tipo de instrumentos debía responder a la acción que define la expresión *suhsaj*, es por ello por lo que los huesos del difunto

27 Eberl, *Muerte, entierro y ascensión…*, 97-100.

28 Martin y Grube, *Crónica de los reyes…*, 46. Scherer, *Mortuary Landscapes*.





Figura 8.8
Entierro en Pomuch, Campeche
Fotografía Ana García Barrios

'fueron pelados' o 'raspados', lo cual quedó plasmado en la estela H de la ciudad de Copán (Honduras), en un contexto de entierro secundario, así como en este mismo Altar 5 de Tikal. Igualmente, en la Estructura Margarita de Copán, donde se enterró una mujer de linaje real, se reconoce la apertura de la tumba y el raspado de los huesos antes de que éstos fueran teñidos de cinabrio. Este hecho también se advierte en otros entierros de ciudades como Toniná, Piedras Negras o Caracol. Entonces los excéntricos jugaron un papel principal en la manipulación y limpieza de los huesos de los entierros secundarios.

En relación con estos entierros cabe recordar que, hasta el día de hoy en algunos cementerios del Camino Real, en el norte de la península de Yucatán, los familiares de los difuntos aún se ocupan de desenterrar y descarnar a sus muertos para darles nueva sepultura. Colocan en una caja pequeña los huesos de sus difuntos tal y como se ve en el Altar 5 de Tikal, primero los huesos pequeñitos, luego los más largos, y encima va el cráneo, que siempre queda sujetando la tapa para mantenerla abierta y mirar hacia el exterior (Figura 8.8).

Estella Weiss-Krejci[29] piensa que estos ritos de exhumación y retiro de los restos de tejidos blandos obedecía a que sólo la ausencia de materia corruptible o degradable permitía la liberación definitiva del alma, el ascenso al cielo y el fin del duelo; tal vez ese mineral de cinabrio rojo con el cual cubrían el cuerpo facilitaba la descomposición del cuerpo. No obstante, debemos recordar que sólo el 12.3% de los entierros recibían este trato secundario,[30] y contamos con datos insuficientes para correlacionar estos entierros secundarios con el ascenso del alma principal al cielo.

Los familiares de los antiguos mayas veneraban a sus difuntos después de enterrados, abriendo sus tumbas para hacer rituales y depositar ofrendas en el interior, como se ve en la estela 40 de la ciudad prehispánica de Piedras Negras (Figura 8.9); o como se menciona en la inscripción jeroglífica del portaincensario de estuco del Museo Amparo, que explica un ritual realizado en el sepulcro del sacerdote de Santa Elena, doce años después su deceso (Ver Capítulo III, figura 3.1). De la misma manera, actualmente en cada festividad de Día de Muertos, en cementerios como el de Pomuch, los familiares sacan los huesos de su difunto, los limpian, lavan, cambian los paños, las flores y les cuentan lo ocurrido en el pueblo en el último año. Después, vuelven a colocar los huesos más pequeños abajo, sin olvidar ninguno, luego los huesos largos, fémures, tibias y peronés, y por último el cráneo mirando hacia fuera, para que así el difunto quede en espera del siguiente año para reunirse de nuevo con sus familiares vivos.

En muchas de esas ceremonias, la lumbre jugaba un papel primordial, como por ejemplo en las llamadas *ochk'ahk'*, 'entradas del fuego', que con cierta frecuencia se mencionan en las inscripciones. De acuerdo con David Stuart[31], las expresiones *ochk'ahk'* tienen un sentido peculiar cuando se asocian con cámaras sepulcrales, pues parecen tratarse de ritos de renovación. Dichas ceremonias tenían lugar posiblemente durante la noche (*ti ahk'ab*, 'en la obscuridad');

29 Estella Weiss-Krejci, "Victims of Human Sacrifice in Multiple Tombs of the Ancient Maya: A Critical Review", en *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, eds. Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León (Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003), 370-377.

30 Eberl, *Muerte, entierro y ascensión…*, 116.

31 David S. Stuart, "'The Fire Enters his House': Architecture and Ritual in Classic Maya Texts", en *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, ed. Stephen D. Houston (Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998), 386-389.

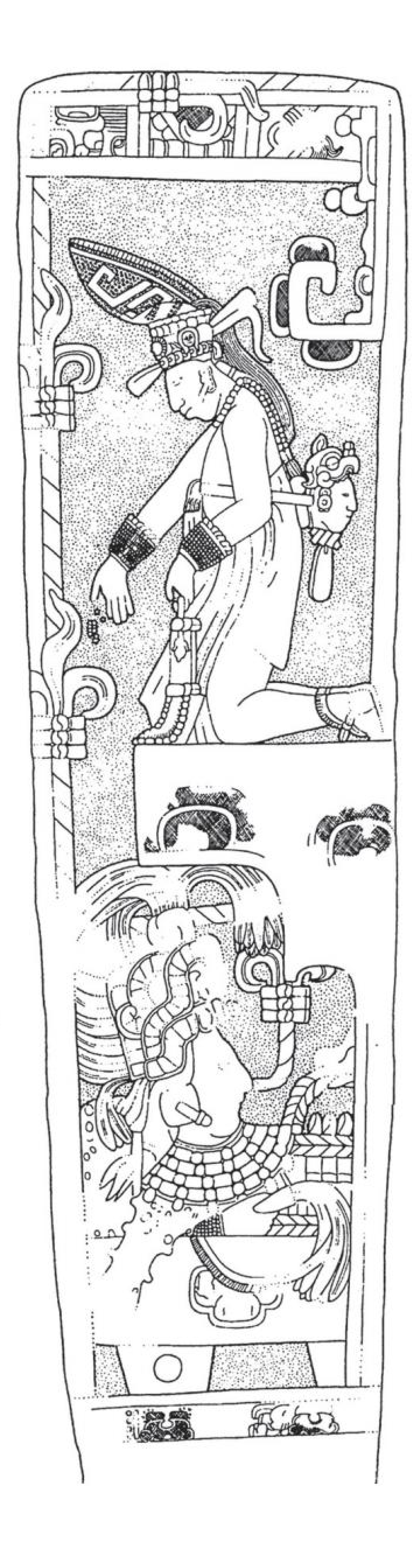


Figura 8.9
Piedras Negras, Estela 40
Un gobernante ataviado como sacerdote se postra arrodillado para abrir la tumba de una antepasada, probablemente su madre. Por un pequeño conducto esparce incienso y realiza un ritual de veneración. La escena transcurre en un espacio sagrado y celeste, tal y como indica la banda celeste de la parte superior
Piedras Negras, región del Petén, Guatemala
Clásico tardío (746 d.C.)
Piedra esculpida en bajorrelieve
Dibujo de John Montgomery (JM05530)

consistían en desenterrar (*pas*) o remover el cráneo y los huesos del difunto, al tiempo que se encendían fuegos o braseros en el interior de la tumba; los participantes podían haber personificado al dios Jaguar del Inframundo.

El papel especial que en ellas juega la lumbre obedece sin duda a que los hombres mesoamericanos consideraban que el elemento ígneo poseía una profunda cualidad transformadora, pues la combustión permitía que la materia mudara del estado mundano al sagrado.[32]

Otros ritos semejantes eran los *elnaah* o 'quemadura de casa'. De acuerdo con Stuart,[33] cuando estas ceremonias se asociaban con entierros, parecen haberse ejecutado fuera de las tumbas. Eberl[34] ha encontrado que esta clase de ritos se realizaban aproximadamente 20, 24 o 33 años luego del fallecimiento, pues lo fundamental era sahumar los huesos libres de carne, lo que él considera probablemente un rito de purificación, consagración o renovación. En definitiva, se puede decir que los mayas no olvidaban ni olvidan nunca a sus muertos, al contrario del fenómeno que se está produciendo en las sociedades industrializadas donde la tecnología parece que está acabando con el sentimiento que nos ligaba a nuestros ancestros, por lo cual los cementerios comienzan a verse abandonados.

32 Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. Segunda edición (México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2012).

33 Stuart, "The Fire Enters his House…", 384-390.

34 Eberl, *Muerte, entierro y ascensión…*, 148-152.

Bibliografía

Beliaev, Dimitri, y Albert Davletshin. "'It Was Then That That Which Had Been Clay Turned into a Man': Reconstructing Maya Anthropogonic Myths". *Slovak Journal of the Study of Religion*, vol. 9, núm. 2 (2014).

Ciudad Ruiz, Andrés, Mario Humberto Ruz Sosa, y María Josefa Iglesias Ponce de León, editores. *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. *Cotzumalhuapa: la ciudad arqueológica. El Baúl-Bilbao-El Castillo, Guatemala*. Colección Are u Xe, 1. Guatemala: F y G Editores, 2012.

Eberl, Markus. *Muerte, entierro y ascensión. Ritos funerarios entre los antiguos Mayas.* Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2005.

Fitzsimmons, James. *Death and the Classic Maya Kings*. The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies. Austin: University of Texas Press, 2009.

García Barrios, Ana. "Chaahk, el dios de la lluvia, en el período Clásico maya: aspectos políticos y religiosos". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2009. E-Prints Complutense. Disponible en línea: http://eprints.ucm.es/8170/.

González Cruz, Arnoldo. *La Reina Roja. Una tumba real de Palenque*. México: CONACULTA; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2011.

Le Guen, Olivier. "Ubèel pixan: el camino de las almas. Ancestros familiares y colectivos entre los mayas yucatecos". *Península*, vol. III, núm. 1 (primavera de 2008): 85.

Limón Olvera, Silvia. *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. Segunda edición. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2012.

López Austin, Alfredo. "La concepción del cuerpo en Mesoamérica". *Artes de México. Elogio del cuerpo mesoamericano*, núm. 69 (2004): 18-39.

_____. "La cosmovisión de la tradición mesoamericana". *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 68, primera parte (2016): 39-55.

_____. *Tamoanchan y Tlalocan*. Sección de Obras de Antropología. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. "Tiempo del ecúmeno, tiempo del anecúmeno. Propuesta de un paradigma". En *El tiempo de los dioses-tiempo. Concepciones de Mesoamérica*, coordinado por Mercedes de la Garza Camino, 11-49. México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2015.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *Monte Sagrado-Templo Mayor*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2009.

Martínez de Velasco Cortina, María Alejandra. "Cerámica funeraria maya: las vasijas matadas". Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2014.

Martin, Simon, y Nikolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas.* México: Planeta, 2002.

Proskouriakoff, Tatiana A. "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part I". *Estudios de Cultura Maya*, vol. III (1963): 149-167.

Ruz Lhuillier, Alberto. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas* (1968). México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1991.

_____. *El Templo de las Inscripciones de Palenque*. Colección Científica, 7. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973.

Scherer, Andrew K. *Mortuary Landscapes of the Classic Maya. Rituals of Body and Soul*. The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies. Austin: University of Texas Press, 2015.

Sharer, Robert J., y Loa P. Traxler. "Las tumbas reales más tempranas de Copán: muerte y renacimiento de un reino maya clásico". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya.* Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, 145-160. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Stuart, David S. "'The Fire Enters his House': Architecture and Ritual in Classic Maya Texts". En *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, editado por Stephen D. Houston, 373-425. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.

Taube, Karl A. "Flower Mountain. Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya". *RES. Anthropology and Aesthetics,* núm. 45 (primavera de 2004): 69-98.

Velásquez García, Erik. "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 177-195. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

Weiss-Krejci, Estella. "Victims of Human Sacrifice in Multiple Tombs of the Ancient Maya: A Critical Review". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya.* Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, 355-382. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Zender, Marc U. "A Study of Classic Maya Priesthood". Tesis de doctorado, Department of Archaeology, University of Calgary, 2004.

Bibliografía adicional

Cobos Palma, Rafael. "Culto funerario en la sociedad maya" En *Cuarta Mesa Redonda de Palenque*, editado por Rafael Cobos. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

Flores Martos, Juan Antonio y Luisa Abad González, editores. *Etnografía de la muerte y las culturas en América Latina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha / AECID, 2007.

Garza Camino, Mercedes de la. "Ideas nahuas y mayas sobre la muerte". En *El cuerpo humano y su tratamiento mortuorio*. Serie Antropología Social, Colección científica núm. 344, editado por Elsa Malvido, Gregory Pereira y Vera Tiesler, 17-28. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1997.

Jones, Christopher, y Linton Satterthwaite. *Tikal Report, No. 33, Part A, The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monument*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Museum, 1982.

Kerr, Justin. *The Maya Vase Book*. Vol. 6. New York: Kerr Associates, 2000.

Maldonado Cano, Daniela. "En el umbral: tanatopráxis contemporánea". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, 457-472. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Martin, Simon, y Nikolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. México: Planeta, 2002.

McAnany, Patricia A. "Recordar y alimentar a los ancestros en Mesoamérica". *Arqueología Mexicana,* vol. XVIII, núm. 106 (noviembre-diciembre 2010): 26-33.

_____. *Living with the Ancestors: kinship and kingship in Ancient Maya Society*. Austin: University of Texas Press, 1995.

Montgomery, John. *The Monuments of Piedras Negras, Guatemala*. Albuquerque: Department of Art and History, University of New Mexico, 1998.

Ruz, Mario Humberto. "Cada uno con su costumbre. Memoria y olvido en los cultos funerarios contemporáneos". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, 531-548. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Bibliografía general

Ayala Falcón, Maricela. *El fonetismo en la escritura maya*. Serie Cuadernos, 17. México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1985.

Balutet, Nicolás. "La importancia de los enanos en el mundo maya precolombino". *Indiana*, núm. 26 (2009): 81-103.

Baudez, Claude F. "Los cautivos mayas y su destino". En *Los cautivos de Dzibanché,* editado por Enrique Nalda Hernández, 57-77. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

_____. *Maya Sculpture of Copan: The Iconography*. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.

_____. *Una historia de la religión de los antiguos mayas.* México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Centre Cultural et de Coopération pour l´Amérique Centrale, 2004.

Baudez, Claude F., y Peter L. Matthews. "Capture and Sacrifice at Palenque". En *Tercera Mesa Redonda de Palenque, 1978,* editado por Merle Greene Robertson y Donnan Call Jeffers, 31-40. Monterrey: Pre-Columbian Art Research Center, 1979.

Beliaev, Dimitri, y Albert Davletshin. "'It Was Then That That Which Had Been Clay Turned into a Man': Reconstructing Maya Anthropogonic Myths". *Slovak Journal of the Study of Religion*, vol. 9, núm. 2 (2014).

_____. "Los sujetos novelísticos y las palabras obscenas: los mitos, los cuentos y las anécdotas en los textos mayas sobre cerámica del período Clásico". En *Sacred Books, Sacred Languages. Two Thousand Years of Ritual and Religious Maya Literatura. Proceedings of the 8th European Maya Conference. Madrid, November 25-30, 2003. Acta Mesoamericana 18*, editada por Rogelio Valencia Rivera y Genèvieve Le Fort, 31-53. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, 2006.

Benson, Elizabeth P., y Gillet G. Griffin, editores. *Maya Iconography*, 294-317. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Berlin, Heinrich. *Signos y significados en las inscripciones mayas.* Guatemala: Instituto Nacional del Patrimonio Cultural de Guatemala, 1977.

_____. "The Palenque Triad". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 52, núm. 1, (1963): 91-99.

Boot, Erik. "At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut. Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel", 2008. Disponible en línea: http://www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf.

Both, Arnd Adje. "La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia". *Arqueología Mexicana,* vol. XVI, núm. 94 (noviembre-diciembre 2008): 28-37.

Boucher, Sylviane, y Lucía Quiñones. "Entre mercados, ferias y festines: Los murales de la Sub 1-4 de Chiik Nahb, Calakmul". *Mayab,* núm. 19 (2007): 27-50.

Carrasco, Ramón, y María Cordeiro. "Las pinturas murales de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb, en Calakmul, México". En *Maya Archaeology 2*, editado por Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore, 8-58. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2012. Traducido en: www.mesoweb.com/es/articulos/Carrasco-Cordeiro.pdf.

Chinchilla Mazariegos, Oswaldo. *Cotzumalhuapa: la ciudad arqueológica. El Baúl-Bilbao-El Castillo, Guatemala*. Colección Are u Xe, 1. Guatemala: F y G Editores, 2012.

_____. *Imágenes de la Mitología Maya*. Guatemala: Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín, 2011.

_____. "Song, music, and dance on monuments 21 from Bilbao, Cotzumalguapa, Guatemala". *The PARI Journal*, vol. XVI, núm. 1 (verano 2015).

Chuchiak IV, John F. "The Indian Inquisition and the Extirpation of Idolatry: The Process of Punishment in the Provisorato de Indios in Colonial Yucatan, 1563-1821". Tesis de doctorado, Tulane University, 2000.

Ciudad Ruiz, Andrés, Mario Humberto Ruz Sosa, y María Josefa Iglesias Ponce de León, editores. *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya.* Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Cobos Palma, Rafael. "Culto funerario en la sociedad maya" En *Cuarta Mesa Redonda de Palenque*, editado por Rafael Cobos. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

Coe, Michael D. *Breaking the Maya Code*. Tercera edición. New York: Thames and Hudson, 2012.

_____. *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1975.

Coe, Michael D., Stephen D. Houston, Mary E. Miller, y Karl A. Taube. "The Fourth Maya Codex". En *Maya Archaeology 3,* editado por Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore, 117-167. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2016.

_____. "El Cuarto Códice maya". En *Maya Archaeology 3*, Sección Especial, editado por Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore, 117-167. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2016. Disponible en línea: http://www.mesoweb.com/es/articulos/Coe_etal/El_cuarto_codice.pdf.

Coe, Michael D., y Mark van Stone. *Reading the Maya Glyphs*. Segunda edición. New York: Thames and Hudson, 2005.

Cuevas García, Martha. *Los incensarios efigie de Palenque: deidades y rituales mayas*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007.

Doyle, James, y Stephen D. Houston. "The Universe in a Maya Plate". *Maya Decipherment* (marzo 2017). Disponible en línea: https://decipherment.wordpress.com.

Eberl, Markus. *Muerte, entierro y ascensión. Ritos funerarios entre los antiguos Mayas.* Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2005.

Estrada, Julio. *La música de México: I. Historia, 1. Período Prehispánico (ca. 1500-1521 d.C.)*. México: UNAM, 1984.

Fields, Virginia M., y Dorie Reents-Budet, editores. *Los mayas: señores de la creación. Los orígenes de la realeza sagrada*. San Sebastián: Nerea, 2005.

Fitzsimmons, James. *Death and the Classic Maya Kings*. The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies. Austin: University of Texas Press, 2009.

Flores Martos, Juan Antonio y Luisa Abad González, editores. *Etnografía de la muerte y las culturas en América Latina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha / AECID, 2007.

Florescano, Enrique. *¿Cómo se hace un dios? Creación y recreación de los dioses en Mesoamérica*. México: Penguin Random House, 2016.

Fuente, Beatriz de la. "El arte del retrato entre los mayas". *Artes de México. Reseña del retrato mexicano,* año XVII, núm. 132 (1970): 7-22.

_____. "La significación de la figura humana en la escultura maya". *Revista de la Universidad de México,* vol. XXVII, núm. 4 (diciembre de 1972): 2-10.

_____. "Temas y motivos en la escultura maya". *Revista de la Universidad de México,* vol. XVIII, núm. 8 (abril de 1964): 24-27.

Fuente, Beatriz de la, y Leticia Staines Cicero. *La pintura mural prehispánica en México: Área Maya. Bonampak*. Vol. II, tomos I y II. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998.

Gallegos Gómora, Miriam Judith, Antonio Benavides Castillo, y Adriana Velázquez Morlet. *Mayas: el lenguaje de la belleza*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

Gallegos Gómora, Miriam Judith. "Mujeres y hombres de barro. Figurillas de Comalcalco". *Arqueología Mexicana,* vol. XI, núm. 61 (mayo-junio 2003): 48-51.

García Barrios, Ana. "Análisis iconográfico preliminar de fragmentos de las vasijas estilo códice procedentes de Calakmul". *Estudios de Cultura Maya,* vol. XXXVII (2011): 65-97.

_____. "Chaahk, el dios de la lluvia, en el período Clásico maya: aspectos políticos y religiosos". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2009. E-Prints Complutense. Disponible en línea: http://eprints.ucm.es/8170/.

_____. "Dioses del Cielo dioses de la Tierra". En *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 161-175. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "El mito del diluvio en las ceremonias de entronización de los gobernantes mayas. Agentes responsables de la decapitación del saurio y nuevas fundaciones". *Estudios de Cultura Maya,* vol. XLV (2015): 9-48.

_____. "La guerra entre los mayas del período Clásico: batalla, armamento y títulos militares en las pinturas murales de la ciudad de Bonampak". En *La Guerra en el Arte. II Seminario Internacional de la Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar,* editado por Enrique Martínez Ruiz, Magdalena de Pazzis Pi Corrales y Jesús Cantera Montenegro. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017.

_____. *Los rostros de Chaahk, el dios maya del rayo, la tormenta y la guerra*. Colección Libro Abierto. Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, 2018.

García Barrios, Ana, y Ramón Carrasco. "Una aproximación a los estilos pictóricos de la Pirámide de las Pinturas de la Acrópolis Chiik Nahb´de Calakmul". En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, vol. II, editado por J. Pedro Laporte, B. Arroyo y H. E. Mejía, 667-772. Guatemala: Museo Aurora; Universidad San Carlos; Fundación Tikal, 2008.

García Barrios, Ana, y Rogelio Valencia Rivera. "El uso político del baile en el Clásico maya: el baile de K'awiil". *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, núm. 2 (2007): 23-38.

_____. "Relaciones de parentesco en el mito del Dios Viejo y la Señora Dragón en las cerámicas de estilo códice". *Texto, imagen e identidad en la pintura maya prehispánica*, coordinado por Merideth Paxton y Manuel A. Hermann Lejarazu. México: UNAM, 2011.

García Barrios, Ana, y Vera Tiesler. "El aspecto físico de los dioses mayas. Modelado cefálico y otras marcas corporales". *Arqueología Mexicana,* vol. XIX, núm. 112, (noviembre-diciembre 2011): 59-63.

García Barrios, Ana, y Verónica A. Vázquez López. "The Weaving of Power: Women's Clothing and Protocol in the Seventh-Century Kingdom of Kaanu'l". *Latin American Indian Literatures Journal,* vol. 27, núm. 1 (primavera de 2011): 50-95.

_____. "Moda y protocolo femenino en el reino de Kanu'l (siglo VII d.C.)". En *Maya Daily Lives, Proceedings of the 13th European Maya Conference. Acta Mesoamericana 23,* editada por P. Nondédéo y A. Breton, 95-116. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein, 2012.

García Campillo, José Miguel. "Textos augurales en las tapas de bóvedas clásicas de Yucatán". En *Anatomía de una civilización. Aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya.* Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, núm. 4, editado por Andrés Ciudad Ruiz, *et al,* 297-322. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1998.

García Capistrán, Hugo. "De armas y ataduras: Guerreros y cautivos". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 406. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

García Valgañón, Rocío. *La representación de las ancianas mayas prehispánicas de Tierras Bajas desde una perspectiva de género.* Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Garibay Kintana, Ángel María. *Veinte himnos sacros de los nahuas. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl, Informantes de Sahagún, 2.* México: Seminario de Cultura Náhuatl, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1958.

Garza Camino, Mercedes de la. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas.* México: UNAM; Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____. *Rostros de lo sagrado en el mundo maya.* Biblioteca Iberoamericana de Ensayo, 4. México: Paidós; Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

_____. "Ideas nahuas y mayas sobre la muerte". En *El cuerpo humano y su tratamiento mortuorio.* Serie Antropología Social, Colección científica núm. 344, editado por Elsa Malvido, Gregory Pereira y Vera Tiesler, 17-28. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1997.

_____. *Aves sagradas de los mayas.* México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995.

Gendrop, Paul. *Los estilos Río Bec, Chenes y Puuc en la arquitectura maya.* México: UNAM, 1983.

González Cruz, Arnoldo. *La Reina Roja. Una tumba real de Palenque.* México: CONACULTA; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Madrid: Turner, 2011.

Grube, Nikolai. "A Short Grammar of Classic Mayan". *Notebook for the XXVIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas,* 22-38. Austin: Institute of Latin American Studies, College of Fine Arts, Department of Art and Art History, The University of Texas at Austin, 2002.

_____. "Observations on the History of Maya Hieroglyphic Writing". En *Seventh Palenque Round Table, 1989*, editado por Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields, 177-186. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 1994.

_____. "A Grammar of Classic Mayan". En *Notebook for the XXVIIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas.* Austin: Maya Workshop Foundation, The University of Texas at Austin, 2004.

Halperin, Christina T. *Maya figurines. Intersections between State and Household.* Austin: University of Texas Press, 2014.

Hassig, R. "La guerra en la antigua Mesoamérica". *Arqueología Mexicana*, vol. XIV, núm. 84 (marzo-abril 2007): 32-40.

Horcajada Campos, Patricia. "Imágenes de barro. Las figurillas cerámicas mayas de La Blanca (Petén, Guatemala) en su contexto regional". Tesis de doctorado, Universidad de Valencia, 2015.

Houston, Stephen D. "Archaeology and Maya Writing". *Journal of World Prehistory,* vol. 3, núm. 1 (1989): 1-32.

_____. *The Life Within. Classic Maya and the Matter of Permanence.* New Haven: University of Yale, 2014.

Houston, Stephen D., Claudia Brittenham, Casandra Mesick, Alexandre Tokovinine y Christina Warinner. *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color.* The William and Bettye Nowlin Series in Art, History and Culture of the Western Hemisphere. Austin: University of Texas Press, 2009.

Houston, Stephen D., David S. Stuart, y Karl A. Taube. *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya.* Austin: University of Texas Press, 2006.

Houston, Stephen D., John Robertson, y David S. Stuart. "Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing: Linguistic Change and Continuity in Classic Society". En *Anatomía de una civilización. Aproximaciones interdisciplinarias a la cultura*

maya. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, núm. 4, editado por Andrés Ciudad Ruiz, *et al,* 275-296. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 1998.

_____. "The Language of Classic Maya Inscriptions". *Current Anthropology*, vol. 41, núm. 3 (2000): 321-356.

Houston, Stephen D., y David S. Stuart. *The Way Glyph: Evidence for "Co-Essence Among the Classic Maya"*. Research Reports on Ancient Maya Writing, vol. 30. Washington D.C.: Center for Maya Research, 1989.

_____. "Of Gods, Glyphs and Kings: Divinity and Rulership among the Classic Maya". *Antiquity*, vol. 70, núm. 268 (junio de 1996): 289-312.

Houston, Stephen D., y Michael D. Coe, "Has Isthmian Writing been Deciphered?". *Mexicon: Aktuelle Informationen und Studien zu Mesoamerika*, vol. XXV, núm. 6 (2003): 151-161.

Houston, Stephen. D., y Takeshi Inomata. *The Classic Maya*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Hull, Kerry M., y Michael D. Carrasco, editores. *Parallel Worlds. Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and Classic Maya Literature*. Boulder: University Press of Colorado, 2012.

Hvidtfeld, Arild. *Teotl and Ixiptlatli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth*. Copenhague: Munksgaard, 1958.

Inomata, Takeshi, y Stephen D. Houston, editores. *Royal Courts of the Ancient,* 2 vols. Boulder: Westview Press, 2001.

Jackson, Sarah, y David S. Stuart. "The Aj K'uhun Title: Deciphering a Classic Maya Term of Rank". *Ancient Mesoamerica*, vol. 12, núm. 2 (2001): 217-228.

Jones, Christopher, y Linton Satterthwaite. *Tikal Report, No. 33, Part A, The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monument*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Museum, 1982.

Just, Bryan. *Dancing into Dreams: Maya Vase Painting of the Ik' Kingdom*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2012.

Kaufman, Terrence S., y John S. Justeson. "A Preliminary Mayan Etymological Dictionary". *Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.*, 2003. Disponible en línea: http://www.famsi.org/reports/01051/pmed.pdf.

Kelley, David H. "A History of the Decipherment of Maya Script". *Anthropological Linguistics*, vol. 4, núm. 8 (1962): 1-48.

_____. *Deciphering the Maya Script*. Austin: University of Texas Press, 1976.

Kerr, Justin. *The Maya Vase Book*. Vol. 6. New York: Kerr Associates, 2000.

Kettunen, Harri. "La guerra: técnicas, tácticas y estrategias militares". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 389-401. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

Kettunen, Harri, y Christophe Helmke. *La escritura jeroglífica maya*. Series Hispano-Americana 8. Acta Ibero-Americana Fennica. Con contribuciones de Gabrielle Vail, traducción de Verónica Amellali Vázquez López y Juan Ignacio Cases Martín. Madrid: Instituto Iberoamericano de Finlandia, 2010.

Knórosov, Yuri V. "Knórosov's Deciphering of Maya Glyphs". *Current Digest of the Soviet Press*, vol. 4, núm. 50 (1953): 3-10.

_____. *La antigua escritura de los pueblos de América Central*. Traducción del ruso de Adolfo Sánchez Vázquez. México: Embajada de la URSS, 1953.

_____. "Principios para descifrar los escritos mayas". *Estudios de Cultura Maya*, vol. V (1965): 153-188.

Lacadena García-Gallo, Alfonso. "Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua". En *Texto y contexto: perspectivas intraculturales en el análisis de la literatura maya yucateca*. Estudios Americanistas de la Universidad de Bonn, 47, editado por Antje Gunsenheimer, Tsubasa Okoshi y John F. Chuchiak IV, 31-52. Bonn: Shaker Verlag Aachen, 2009.

_____. "Bilingüismo en el Códice de Madrid". *Los investigadores de la cultura maya*, núm. 5 (1997): 184-204.

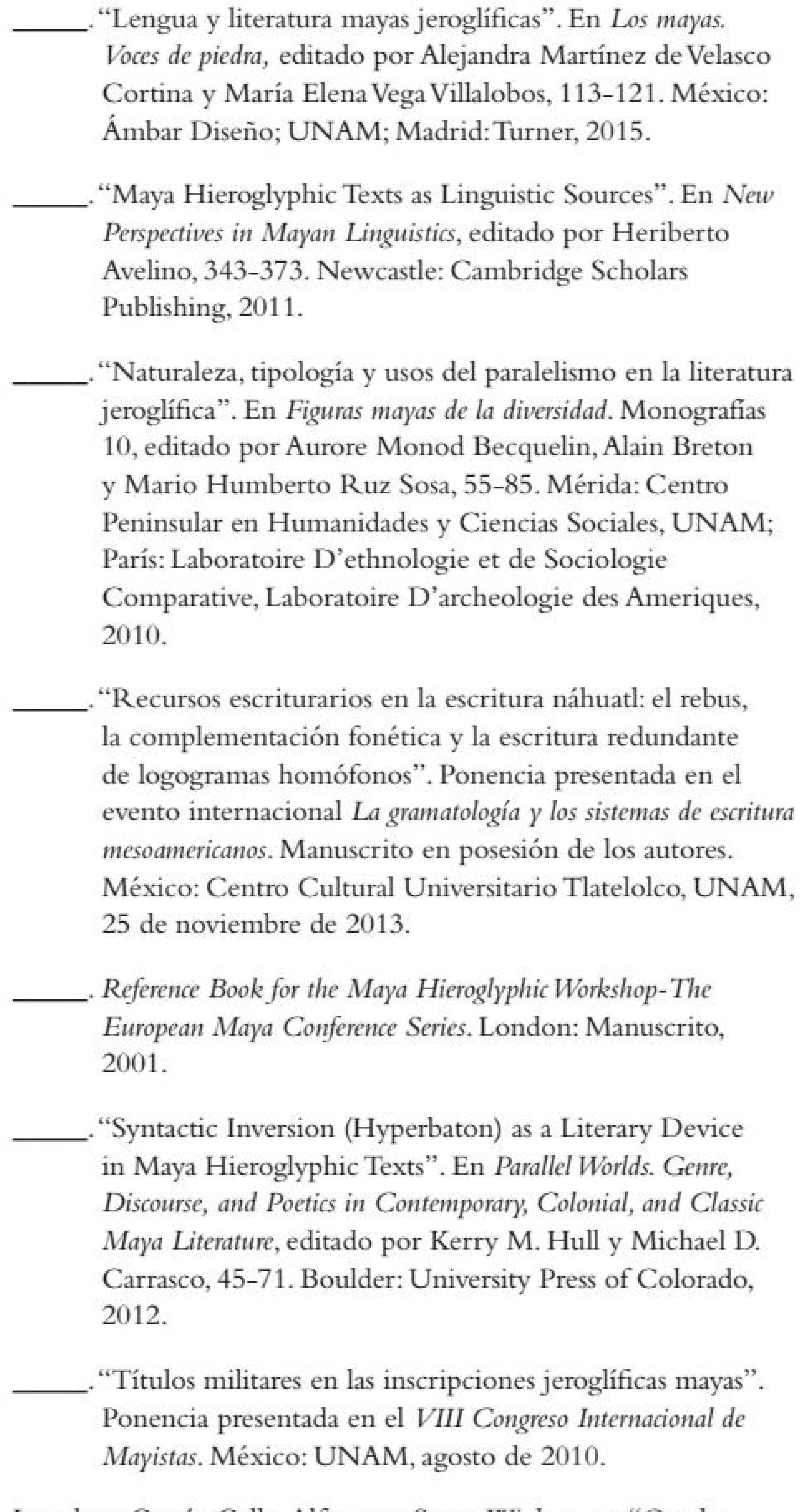
_____. "Concepciones del tiempo en el género profético maya: de los textos jeroglíficos a los libros de Chilam Balam". Ponencia presentada en la *VII Mesa Redonda de Palenque: los mayas y las concepciones del tiempo*, Palenque: 27 de noviembre al 2 de diciembre de 2011.

_____. "El título *lakam*: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas clásicos". Ponencia presentada en el *52º Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla: 17 al 21 de julio de 2006.

_____. "Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

_____. "Gramática maya jeroglífica", material didáctico inédito elaborado con motivo de los talleres de escritura jeroglífica maya que tuvieron lugar en el marco de la *15ª European Maya Conference*. Madrid: Museo de América, 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2010.

_____. "Historical Implications of the Presence of non-Mayan Linguistic Features in the Maya Script". En *The Maya and Their Neighbours: Internal and External Contacts Through Time. 10th European Maya Conference, Leiden, December 2005*. Acta Mesoamericana, 22, editado por Laura van Broekhoven, Rogelio Valencia Rivera, Benjamin Vis y Frauke Sasche, 29-39. Markt Schwaben: Verlag Anton Sauwrein, 2010.



_____. "Lengua y literatura mayas jeroglíficas". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 113-121. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "Maya Hieroglyphic Texts as Linguistic Sources". En *New Perspectives in Mayan Linguistics*, editado por Heriberto Avelino, 343-373. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

_____. "Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica". En *Figuras mayas de la diversidad*. Monografías 10, editado por Aurore Monod Becquelin, Alain Breton y Mario Humberto Ruz Sosa, 55-85. Mérida: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM; París: Laboratoire D'ethnologie et de Sociologie Comparative, Laboratoire D'archeologie des Ameriques, 2010.

_____. "Recursos escriturarios en la escritura náhuatl: el rebus, la complementación fonética y la escritura redundante de logogramas homófonos". Ponencia presentada en el evento internacional *La gramatología y los sistemas de escritura mesoamericanos*. Manuscrito en posesión de los autores. México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 25 de noviembre de 2013.

_____. *Reference Book for the Maya Hieroglyphic Workshop-The European Maya Conference Series*. London: Manuscrito, 2001.

_____. "Syntactic Inversion (Hyperbaton) as a Literary Device in Maya Hieroglyphic Texts". En *Parallel Worlds. Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and Classic Maya Literature*, editado por Kerry M. Hull y Michael D. Carrasco, 45-71. Boulder: University Press of Colorado, 2012.

_____. "Títulos militares en las inscripciones jeroglíficas mayas". Ponencia presentada en el *VIII Congreso Internacional de Mayistas*. México: UNAM, agosto de 2010.

Lacadena García-Gallo, Alfonso, y Søren Wichmann. "On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing". En *The Linguistics of Maya Writing,* editado por Søren Wichmann, 103-162. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2004.

Landa, fray Diego de. *Relación de las Cosas de Yucatán* (1566). Edición de Miguel Rivera Dorado. Historia, 16. Madrid: Biblioteca Americana, 1992.

Laporte, Juan Pedro, Mara A. Reyes y Jorge E. Chocón. "Catálogo de figurillas y silbatos de barro del Atlas arqueológico de Guatemala (F-001-191)". *Atlas Arqueológico de Guatemala*, Reporte 18 (2004): 325-372.

Law, Danny. *Language Contact, Inherited Similarity and Social Difference. The Story of Linguistic Interaction in the Maya Lowlands*. Current Issues in Linguistic Theory, 328. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014.

Le Guen, Olivier. "Ubèel pixan: el camino de las almas. Ancestros familiares y colectivos entre los mayas yucatecos". *Península*, vol. III, núm. 1 (primavera de 2008): 85.

Lewis-Williams, David. *La mente en la caverna.* Madrid: Akal, 2015.

Limón Olvera, Silvia. *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. Segunda edición. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM, 2012.

Looper, Mathew G. "The Dances of the Classic Maya Deities Chak and the Hun Nal Ye". Tesis de maestría, University of Texas, 1991.

López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas.* Tercera edición. 2 vols. Serie Antropológica, 39. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1989.

_____. "El dios en el cuerpo". *Dimensión antropológica*, año 16, núm. 46 (mayo-agosto de 2009): 1-45.

_____. "Herencia de distancias". En *La cultura plural. Reflexiones sobre diálogo y silencios en Mesoamérica (homenaje a Italo Signorini),* editado por Alessandro Lupo y Alfredo López Austin, 55-68. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Roma: Universitá di Roma La Sapienza, 1998.

_____. "La concepción del cuerpo en Mesoamérica". *Artes de México. Elogio del cuerpo mesoamericano*, núm. 69 (2004): 18-39.

_____. "La cosmovisión de la tradición mesoamericana". *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 68, primera parte (2016): 39-55.

_____. "Los rostros de los dioses mesoamericanos". *Arqueología Mexicana,* vol. IV, núm. 20 (julio-agosto 1996): 6-19.

_____. "Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica". *Anales de Antropología*, vol. 20, núm. 2 (1983): 75-87.

_____. *Tamoanchan y Tlalocan.* Sección de Obras de Antropología. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. "Tiempo del ecúmeno, tiempo del anecúmeno. Propuesta de un paradigma". En *El tiempo de los dioses-tiempo. Concepciones de Mesoamérica*, coordinado por Mercedes de la Garza Camino, 11-49. México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2015.

_____. "Tres recetas para un aprendiz de mago". *Hojarasca,* vol. 19 (1993): 19-39.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *Monte Sagrado-Templo Mayor*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2009.

López Cogolludo, fray Diego. *Historia de Yucatán* (1688). Linkgua Historia, 206. Barcelona: Red Ediciones, 2012.

Maldonado Cano, Daniela. "En el umbral: tanatopráxis contemporánea". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya.* Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, 457-472. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Martin, Simon, y Nikolai Grube. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas.* Barcelona: Crítica, 2002.

_____. *Crónica de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. México: Planeta, 2002.

Martin, Simon. "Jeroglíficos de la pirámide pintada: la epigrafía de la Estructura Sub 1-4 de Chiik Nahb, Calakmul, México". En *Maya Archaeology 2*, editado por Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore, 8-59. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2012. Traducido en: www.mesoweb.com/es/articulos/Martin2012.pdf.

_____. "The Old Man of the Maya Universe: Unified Aspects to Ancient Maya Religion". En *Maya Archaeology 3*, editado por Charles Golden, Stephen D. Houston y Joel Skidmore, 186-228. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 2016.

Martínez del Campo Lanz, Sofía, coordinadora. *El Códice Maya de México, antes Grolier*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.

Martínez de Velasco Cortina, María Alejandra. "Cerámica funeraria maya: las vasijas matadas". Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2014.

McAnany, Patricia A. "Recordar y alimentar a los ancestros en Mesoamérica". *Arqueología Mexicana,* vol. XVIII, núm. 106 (noviembre-diciembre 2010): 26-33.

_____. *Living with the Ancestors: kinship and kingship in Ancient Maya Society*. Austin: University of Texas Press, 1995.

Meléndez Guadarrama, Lucero. "Análisis de los métodos de la lingüística histórica empleados por la corriente gramatical en el caso de la epigrafía maya". Tesis de licenciatura en Lingüística, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004. Disponible en línea: http://www.wayeb.org/download/theses/melendez_2004.pdf.

Miller, Mary E. *Arte y arquitectura maya*. Historia del arte mexicano. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____. "Bonampak". *Arqueología Mexicana,* vol. III, núm. 16 (noviembre-diciembre 1995): 48-55.

_____. "Extreme Makeover. How painted bodies, flattened foreheads, and filed teeth made the Maya beautiful". *Archaeology*, vol. 2, no. 1 (enero-febrero 2009): 36-46.

_____. *The Murals of Bonampak.* New Jersey: Princeton University Press, 1986.

Miller, Mary E., y Claudia Brittenham. *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; CONACULTA; Austin: University of Texas Press, 2013.

Miller, Mary E., y Megan O'Neil. *Maya, Art and Architecture.* New York: Thames and Hudson, 2014.

Miller, Mary E., y Simon Martin. *Courtly Art of the Ancient Maya.* Washington D.C.: National Gallery of Art; San Francisco: Fine Art Museums of San Francisco; New York: Thames and Hudson, 2004.

Montgomery, John. *How to Read Maya Hieroglyphs.* New York: Hippocrene Books, Inc., 2003.

_____. *The Monuments of Piedras Negras, Guatemala.* Albuquerque: Department of Art and History, University of New Mexico, 1998.

Nájera Coronado, Martha Ilia. *Bonampak*. México: Gobierno del Estado de Chiapas; Editorial Espejo de Obsidiana, 1991.

_____. *Dioses y seres del viento entre los antiguos mayas.* México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2015.

_____. *El don de la sangre en el equilibrio cósmico*. Segunda edición. México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Nalda Hernández, Enrique, editor. *Los cautivos de Dzibanché*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

Nehammer Knub, Julie. "How the Other Half Lives: The Role and Function of Body Paint at Maya Courts". En *Palaces and Courtly Culture in Ancient Mesoamerica,* editado por Julie Nehammer, Christophe Helmke y Jesper Nielsen, 77-89. Oxford: Archaeopress Pre-Columbian Archaeology, 2014.

Ortega Peña, Elsa. *Fundamentos de epigrafía maya en los investigadores alemanes del siglo XIX*. San Cristóbal de las Casas: Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, UNAM, 2001.

Pérez Suárez, Tomás. "Acróbatas y contorsionistas en la plástica olmeca". *Los investigadores de la cultura maya,* núm. 13, tomo II (2005): 537-544.

_____. "El *Pochó*: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco". *Arqueología Mexicana,* vol. XI, núm. 61 (mayo-junio 2003): 62-67.

Pope, Maurice W. M. *Detectives del pasado. Una historia del desciframiento. De los jeroglíficos egipcios a la escritura maya.* Madrid: Oberón, 2003.

Prager, Christian. "Enanos en la corte: acompañantes de los señores y mensajeros del inframundo". *Los Mayas. Una Civilización*

Milenaria, editado por Nikolai Grube, 278-279. Colonia: Editorial Konemann, 2000.

Proskouriakoff, Tatiana A. *A Study of Classic Maya Sculpture*. Publication 593. Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1950.

_____. "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part I". *Estudios de Cultura Maya*, vol. III (1963): 149-167.

_____. "Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilán, Part II". *Estudios de Cultura Maya*, vol. IV (1964): 177-201.

_____. "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala". *American Antiquity*, núm. 25 (1960): 454-475.

Quenon, Michel, y Geneviève Le Fort. "Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography". En *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 5, editado por J. Kerr, 884-902. New York: Kerr Associates, 1997.

Quintal Avilés, Ella F., Teresa Quiñones Vega, Lourdes Rejón Patrón y Jorge Gómez Izquierdo. "El cuerpo, la sangre y el viento: persona y curación entre los mayas peninsulares". En *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual II. Pueblos mayas*. Colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México. Serie Ensayos, coordinado por Miguel A. Bartolomé Bistoletti y Alicia A. Barabas Reyna, 57-93. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

Quirarte, Jacinto. "The Representation of Underworld Processions in Maya Vase Painting: An Iconographic Study". En *Maya Archaeology and Ethnohistory*, editado por N. Hammond y G. R. Willey, 116-148. Austin: University of Texas Press, 1979.

Reents-Budet, Dorie J., Joseph W. Ball, Ronald L. Bishop, Virginia M. Fields y Barbara Macleod. *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham-London: Duke University Press, 1994.

Repetto Tió, Beatriz. "Una tradición alfarera del Camino Real: los silbatos de la celebración de los santos difuntos". *L'INAJ*, núm. 14 (2005): 3-19.

Ringle, William M. *Of Mice and Monkeys: The Value and Meaning of T1016, The God C Hieroglyph*. Research Reports of Ancient Maya Writing, 18. Washington D.C.: Center for Maya Research, 1988.

Rivera Acosta, Laura Gabriela. "U tok' u pakal: belicosidad, política y ritualidad en el armamento maya". Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2013.

Rivero, Sonia. *Figurillas antropomorfas y zoomorfas del Juego de Pelota de Lagartero, Chiapas.* Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2002.

Robertson, John, Stephen D. Houston, Marc U. Zender, y David S. Stuart. *Universals and the Logic of the Material Implication: A Case Study from Maya Hieroglyphic Writing*. Research Reports on Ancient Maya Writing, 62. Washington D.C.: Center for Maya Research, 2007.

Rodríguez Manjavacas, Asier. "El señor sagrado: los gobernantes". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 283-298. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "Los miembros de la corte". En *Los mayas. Voces de piedra,* editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 299-310. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

Ruz Lhuillier, Alberto. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas* (1968). México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1991.

_____. *El Templo de las Inscripciones de Palenque.* Colección Científica, 7. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973.

Ruz, Mario Humberto. "Cada uno con su costumbre. Memoria y olvido en los cultos funerarios contemporáneos". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, 531-548. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Sánchez Santiago, Gonzalo A. "Las culturas musicales del Oaxaca prehispánico: una perspectiva desde la etapa de las aldeas hasta las ciudades-estado (1400 a.C.-1521 d.C.)". Tesis de doctorado, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2016.

Schele, Linda. "The Writing System and How it Works". *Notebook for the XXVIIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin: Maya Workshop Foundation, The University of Texas at Austin, 2004.

Schele, Linda, y Mary E. Miller. *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. New York: George Braziller, Inc.; Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1986.

Schellhas, Paul. *Die Göttergestalten der Maya-Handschriften: Ein mythologisches Kulturbild aus dem Alten Amerika*. Dresde: Richard Bertling, 1897.

_____. *Representation of Deities of the Maya Manuscripts.* Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology 4 (1). Cambridge: Harvard University, 1904.

Scherer, Andrew K. *Mortuary Landscapes of the Classic Maya. Rituals of Body and Soul*. The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies. Austin: University of Texas Press, 2015.

Sharer, Robert J., y Loa P. Traxler. "Las tumbas reales más tempranas de Copán: muerte y renacimiento de un reino

maya clásico". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, 145-160. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Sotelo Santos, Laura Elena. *Los dioses del Códice Madrid. Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya.* México: Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2002.

Spinden, Herbert J. *A Study of Maya Art. Its Subject Matter and Historical Development*, introducción y bibliografía por J. E. S. Thompson. New York: Dover Publications, Inc., 1975.

Staines Cicero, Leticia. "La escultura maya". En *La escultura prehispánica de Mesoamérica,* editado por Beatriz de la Fuente, Leticia Staines Cicero y María Teresa Uriarte, 213-248, 264-266 y 282-291. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Milán: Jaca Book, 2003.

_____. "Las imágenes pintadas en las tapas de bóveda". En *La pintura mural prehispánica en México. Área maya*, vol. II, tomo IV, dirigido por Beatriz de la Fuente y coordinado por Leticia Staines Cicero, 389-402. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001.

_____. "Los murales mayas". En *Pintura mural prehispánica.* Corpus Precolombino, Sección General, coordinado por Beatriz de la Fuente, 209-267. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Milán: Jaca Book, 1999.

Standford, Dennis J. "The Jones-Miller Site: An Example of Hell Gap Bison Procurement Strategy". *Plains Anthropologist* 23, núm. 82 (1978): 90-97.

Stuart, David S. "A Study of Maya Inscriptions". Tesis de doctorado, Vanderbilt University, 1995.

_____. "Los antiguos mayas en guerra". *Arqueología Mexicana*, vol. XIV, núm. 84, (marzo-abril 2007): 41-47.

_____. *Sourcebook for the 29th Maya Hieroglyphic Forum*. Austin: Department of Art and Art History, The University of Texas, 2005.

_____. *Ten Phonetic Syllables*. Research Reports on Ancient Maya Writing, 14. Washington D.C.: Center for Maya Research, 1987.

_____. "'The Fire Enters his House': Architecture and Ritual in Classic Maya Texts". En *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, editado por Stephen D. Houston, 373-425. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.

_____. *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque. A Commentary,* fotografías de Jorge Pérez de Lara Elías. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute, 2005. Disponible en línea: http://www.mesoweb.com/publications/stuart/TXIX.pdf.

_____. "The Río Azul Cacao Pot: Epigraphic Observations on the Function of a Maya Ceramic Vessel". *Antiquity*, núm. 62 (1988): 153-157.

_____. "The WIN(I)KIL Sign and its Bearing on the Classification of Mayab Supernatural Beings". Conferencia presentada en Düsseldorf, diciembre de 2014.

_____. "The Palenque Mythology. Materials to accompany presentations by David Stuart, Peter Mathews, Alfonso Morales, Erik Velásquez García, and Guillermo Bernal Romero". En *Sourcebook for the 30th Maya Meetings*, 85-194. Austin: Department of Art and History, The Mesoamerican Center, The University of Texas at Austin, 2006.

Taube, Karl A. "Flower Mountain. Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya". *RES. Anthropology and Aesthetics,* núm. 45 (primavera de 2004): 69-98.

_____. *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Studies in Pre-Columbian Art and Achaeology, 32. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992.

Tejeda Monroy, Eduardo Arturo. "La guerra en las Tierras Bajas Septentrionales mayas durante el Posclásico tardío. Organización, desarrollo y táctica militar después de la caída de Mayapán". Tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

Thompson, J. Eric S. *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction* (1950). The Civilization of the American Indian Series. Norman: University of Oklahoma Press, 1960.

Tiesler, Vera. "Beautiful Skulls" apartado del artículo: "Extreme Makeover. How painted bodies, flattened foreheads, and filed teeth made the Maya beautiful", de Mary Ellen Miller. *Archaeology*, vol. 2, no. 1 (enero-febrero 2009): 36-46.

_____. "Cara a cara con los antiguos mexicanos. Bioarqueología del cuerpo humano". *Arqueología Mexicana*, vol. XXIV, núm. 143 (enero-febrero 2017): 43-49.

_____. *The Bioarchaeology of Artificial Cranial Modifications. New Approaches to Head Shaping and its Meanings*. New York: Pre-Columbian Mesoamerica and Beyond, 2014.

_____. *Transformarse en maya. El modelado cefálico entre los mayas prehispánicos y coloniales*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM; Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2012.

Tokovinine, Alexander. "A Classic Maya Term for Public Perfomance". *Mesoweb. An Exploration of Mesoamerican Cultures*. Consultado el 8 de febrero de 2018. Disponible

en línea: http://www.mesoweb.com/features/tokovinine/Performance.pdf.

_____. "Writing colors: Words and image of colors in Classic Maya Inscriptions". *RES. Anthropology and Aesthetics,* núm. 61-62 (primavera-otoño de 2012): 283-299.

Tozzer, Alfred M., y Glover M. Allen. "Animal Figures in the Maya Codices". *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology,* vol. 4, núm. 3, Cambridge, Harvard University (2010).

Triadan, Daniela. "Warriors, Nobles, Commoners and Beasts: Figurines from Elite Buildings at Aguateca, Guatemala". *American Antiquity*, vol. 18, núm. 3 (2007): 269-293.

Valencia Rivera, Rogelio. "El rayo, la abundancia y la realeza. Análisis de la naturaleza del dios K'awiil en la cultura y la religión mayas". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Valencia Rivera, Rogelio, y Ana García Barrios. "Rituales de invocación al dios K'awiil". En *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público,* editado por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva, 235-261. Madrid: Grupo de investigación Andalucía-América, Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas, Sociedad Española de Estudios Mayas; México: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010.

Valdés, Juan Antonio, Mónica Urquizú, Horacio Martínez y Carolina Díaz–Samayoa. "Lo que representan las figurillas de Aguateca acerca del hombre y de los animales". En *XIV Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala, 2000,* editado por Juan Pedro Laporte, Ana Claudia Monzón de Suasnávar y Bárbara Arroyo, 645-676. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2001.

Vela, Enrique. "Decoración corporal prehispánica. Catálogo visual". *Arqueología Mexicana,* edición especial, núm. 37 (2010).

Velásquez García, Erik. "Contexto histórico y cultural de los vasos de la tradición 'Ik': el caso del pintor Tub'al 'Ajaw". Tesis de maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

_____. "El complejo Venus-guerra-Tláloc y el arquetipo de Tulán-Suyuá". En *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos: Memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque,* vol. II, editado por Vera Tiesler, Rafael Cobos Palma y Merle Greene Robertson, 229-271. México: CONACULTA; Instituto Nacional de Antropología e Historia; Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 2002.

_____. "El cosmos y la religión maya". *De la antigua California al desierto de Atacama. Textos de arte, historia y arqueología de la América prehispánica,* coordinado por María Teresa Uriarte Castañeda, 153-178. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2010.

_____. "Gramática de los jeroglíficos mayas: una nueva revolución en el campo de la epigrafía (1998-2013)". *Memorias del IV Encuentro de la Sociedad Mexicana de Historiografía Lingüística (Somehil), 23-27 de mayo de 2011*, editado por Bárbara Cifuentes García y Ascensión Hernández Triviño, entregado para publicación. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

_____. "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica". *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 177-195. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "La escritura jeroglífica". *Los mayas. Voces de piedra*, editado por Alejandra Martínez de Velasco Cortina y María Elena Vega Villalobos, 123-139. México: Ámbar Diseño; UNAM; Madrid: Turner, 2015.

_____. "Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico". Tesis de doctorado, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.

_____. "Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes, epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas". *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*, editado por Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias Ponce de León y Miguel Sorroche Cuerva, 203-233. Madrid: Grupo de investigación Andalucía-América, Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas, Sociedad Española de Estudios Mayas; México: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, 2010.

_____. "Nuevas ideas en torno a los espíritus wahyis pintados en las vasijas mayas: hechicería, enfermedades y banquetes oníricos en el arte prehispánico". *Estética del mal. Conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte,* editado por Erik Velásquez García, 561-585. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.

_____. "Parte 2. Edición facsimilar. Códice de Dresde, México". *Arqueología Mexicana,* edición especial, núm. 72 (2017).

_____. "The Maya Flood Myth and the Decapitation of Cosmic Caiman". *The PARI Journal*, vol. VII, núm. 1, Pre-Columbian Art Research Institute (2006).

Velásquez García, Erik, y Ana García Barrios. "Devenir histórico y papel de los *Chatahn Winik* en la sociedad maya clásica". *Mesoweb. An Exploration of Mesoamerican Cultures*. Consultado el 8 de febrero de 2018. Disponible en línea: http://www.mesoweb.com/es/articulos/Velasquez-Garcia/Chatahn.pdf.

Villacorta, J. Antonio, y Carlos Villacorta. *Códices Mayas: Dresdensis, Peresianus, Tro-Cortesianus*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1977.

Villela, Khristaan. "The Classic Maya Secondary Tier: Power and Prestige at Three Polities". Tesis de maestría en Arte, Department of Art History, University of Texas, 1993.

Weiss-Krejci, Estella. "Victims of Human Sacrifice in Multiple Tombs of the Ancient Maya: A Critical Review". *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, 7, editado por Andrés Ciudad Ruiz, Mario Humberto Ruz Sosa y María Josefa Iglesias Ponce de León, 355-382. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid; México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2003.

Wichmann, Søren, editor. *The Linguistics of Maya Writing*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2004.

Zender, Marc U. "A Study of Classic Maya Priesthood". Tesis de doctorado, Department of Archaeology, University of Calgary, 2004.

_____. "Diacritical Marks and Underspelling in the Classic Maya Script: Implications for Decipherment". Tesis de maestría, Department of Archaeology, Faculty of Graduate Studies, University of Calgary, 1999.

